PUBLICATIONS DE LA FACULTÉ DES LETTRES
DE L'UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

Fascicule 43.

ANDRE GRABAR
Docteur ès Lettres
Chargé de Conférences à la Faculté des Lettres de Strasbourg

RECHERCHES
SUR
LES INFLUENCES ORIENTALES
DANS
L'ART BALKANIQUE

OUVRAGE ORNÉ DE 28 FIGURES DANS LE TEXTE ET DE 16 PLANCHES
EN PHOTOTYPIE



SOCIÉTÉ D'ÉDITION : LES BELLES LETTRES
95, Boulevard Raspail, PARIS (VIe)
GREAT BRITAIN, BRITISH EMPIRE, UNITED STATES
HUMPHREY MILFORD, OXFORD UNIVERSITY PRESS
1928

Prix 40 fr.

B171490

Les Publications de la Faculté des Lettres

de l'Université de Strasbourg

éditent les travaux des maîtres de la Faculté des Lettres, des meilleurs de leurs étudiants et des savants d'Alsace et de Lorraine qui se trouvent en relations avec l'Université.

Leurs volumes reflètent donc la grande variété des enseignements professés à la Faculté et présentent les plus sérieuses garanties d'originalité et de valeur scientifique.

Les publications de la Faculté des Lettres comprennent trois séries :

1° Une série in-8° (série bleue) ;
2° Une série in-16 carré ;
3° Une série *Initiation et Méthodes ;*

la première plus technique, la seconde plus particulièrement destinée au grand public, tout en demeurant strictement scientifique, la troisième, suffisamment définie par son titre.

Chacune des séries est indépendante l'une de l'autre. Dans l'une et dans l'autre, les volumes, numérotés par fascicules, se succèdent sans périodicité ; ils diffèrent d'étendue et de prix ; chacun est mis en vente séparément et forme un tout complet.

En vente chez tous les Libraires.

SÉRIE BLEUE.

Fasc. 1. Th. GEROLD, **L'art du Chant en France au XVII[e] siècle.** 300 pages, avec musique .... 50 fr.
Ouvrage couronné par l'Académie des Beaux-Arts. (Prix Baron de Joest).

Facs. 2. Th. GEROLD, **Le manuscrit de Bayeux,** texte et musique d'un recueil de chansons du XV[e] s., 200 p. .... 30 fr.

Fasc. 3. E. GILSON, **Études de philosophie médiévale,** 298 p. . 30 fr.
ÉPUISÉ.

Fasc. 4. L. LAVELLE, **La dialectique du monde sensible,** XLI, 232 pages.. 25 fr.

Fasc. 5. L. LAVELLE, **La perception visuelle de la profondeur,** 75 pages.. 8 fr.

Fasc. 6. P. PERDRIZET, **Negotium perambulans in tenebris :** Etudes de démonologie gréco-orientale, 38 pages, 15 gravures.. 8 fr.

Fasc. 7—8. R. REUSS, **La Constitution civile du clergé et la crise religieuse en Alsace,** Tome I (1790-1792), VII, 380 pages ; Tome II (1793-1795, 343 pages et deux répertoires. Chaque volume .... 30 fr.

Fasc. 9. P. LEUILLIOT, **Les Jacobins de Colmar :** Procès-verbaux des Séances de la Société Populaire (1791-1795), avec une introduction et des notes, XXXVI, 504 pages........... 35 fr.
Ouvrage couronné par l'Académie des Sciences Morales et Politiques (Prix Flach).

Fasc. 10—12. L. ZELIQZON, **Dictionnaire des Patois romans de la Moselle.** *Se vend soit en trois fascicules, prix du fascicule 25 fr., soit broché en un volume complet avec planches et carte. L'ouvrage complet* .... 75 fr.
Ouvrage couronné par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres (Prix Prost, 1925).

Fasc. 13. A. PIGANIOL, **Recherches sur les Jeux romains,** 156 pages et deux planches .... 20 fr.
Ouvrage couronné par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 1925.

7/6

H/S. 4.48

Cet ouvrage a été présenté
comme Thèse complémentaire pour le Doctorat ès-Lettres
a la Faculte des Lettres de Strasbourg
en Juin 1928.

PUBLICATIONS DE LA FACULTÉ DES LETTRES
DE L'UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

Fascicule 43.

André GRABAR
Docteur ès Lettres
Chargé de Conférences à la Faculté des Lettres de Strasbourg

RECHERCHES
SUR
LES INFLUENCES ORIENTALES
DANS
L'ART BALKANIQUE

OUVRAGE ORNÉ DE 28 FIGURES DANS LE TEXTE ET DE 16 PLANCHES
EN PHOTOTYPIE



SOCIÉTÉ D'ÉDITION: LES BELLES LETTRES
95, Boulevard Raspail, PARIS (VIe)
GREAT BRITAIN, BRITISH EMPIRE, UNITED STATES
Humphrey Milford, Oxford University Press
1928

B171490

JOHN RYLANDS
UNIVERSITY
LIBRARY OF
MANCHESTER

Ce volume est sorti des presses de l'IMPRIMERIE ALSACIENNE *à* STRASBOURG, *le 1er Mars 1928. Il a été tiré à 1000 exemplaires.*

Droits de traduction et de reproduction réservés pour tous pays.

AVANT-PROPOS.

Les documents étudiés dans cet ouvrage ont été recueillis pendant un séjour assez prolongé que j'ai fait en Bulgarie, et au cours de deux voyages en Bulgarie et en Yougoslavie que j'ai pu entreprendre grâce au bienveillant appui du Ministère de l'Instruction Publique français et au précieux concours du Musée de Sofia. L'active sollicitude de M. Gabriel Millet, professeur au Collège de France, m'a permis d'étudier sur place les miniatures des manuscrits grecs et slaves des bibliothèques de Yougoslavie et d'Italie et de publier une série des photographies de la « Frick Art reference Library », préparées en vue d'une publication méthodique, dans la collection « Orient et Byzance ». En mettant en ma disposition les reproductions des miniatures de Belgrade Miss Frick a largement contribué à cet ouvrage. Mon ami, M. N. Okunev, avec qui j'ai visité la Bulgarie en 1925, a eu l'obligeance de me confier ses photographies des monuments de Patleina. J'ai trouvé l'accueil le plus courtois auprès des Directeurs du Musée de Sofia et de la Bibliothèque Nationale de Belgrade qui ont facilité ma tâche en autorisant la photographie et la publication des miniatures étudiées dans ce volume.

Au cours du travail sur ces documents, j'ai largement profité des indications généreuses de M. Perdrizet, Professeur à l'Université de Strasbourg, dont l'amitié et les conseils m'ont toujours été très précieux. Dans la recherche des monuments de comparaison, surtout du domaine de l'archéologie musulmane, j'ai été secondé par M. Gabriel, professeur à l'Université de Strasbourg. M. Tronchon, professeur à l'Université de Strasbourg, a eu la grande amabilité

de revoir mon texte avant l'impression. Je suis heureux de pouvoir adresser ici à tous ceux qui contribuèrent à cet ouvrage l'expression de mes plus sincères remerciements.

Je dois une gratitude toute spéciale à la Commission des Publications de la Faculté des Lettres de Strasbourg qui a bien voulu accepter cette étude dans sa belle collection, et en particulier à M. Grenier, Professeur à l'Université de Strasbourg, qui eut l'extrême obligeance de surveiller les travaux de rédaction et d'impression.

LISTE DES OUVRAGES CITÉS EN ABRÉGÉ

BASTARD, *Peintures*, — Le comte Auguste Bastard, Peintures et ornements des manuscrits, 5 vol. Paris, 1836-1869.

BEISSEL, *Bilder zu Aachen*, — Stephan Beissel, Die Bilder der Handschrift des Kaiser Otto im Münster zu Aachen. Aix-la-Chapelle, 1885.

BERTAUX, *Italie méridionale*, — Emile Bertaux, L'art dans l'Italie méridionale. Tome premier. De la fin de l'Empire romain à la conquête de Charles d'Anjou. Paris, 1904.

BOINET, *Miniatures carolingiennes*, — Amédée Boinet, La miniature carolingienne, ses origines, son développement. Planches. Paris, 1913.

BRAUN, *Die liturgische Gewandung*, — Joseph Braun, S. J. Die liturgische Gewandung im Occident und Orient nach Ursprung und Entwicklung, Verwendung und Symbolik. Fribourg en B., 1907.

BRÉHIER, *Sculpture byzantine*, — E. Bréhier. Etudes sur l'histoire de la sculpture byzantine (Nouvelles archives des missions scientifiques et littéraires, nouvelle série, fascicule 2, 1910).

CABROL, *Dictionnaire*, — Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie publié par le R. P. dom Fernand Cabrol. Paris, 1907 sq.

CATTANEO, *L'architettura in Italia dal secolo VI al mille circa*, — Raffaele Cattaneo, L'architettura in Italia dal secolo VI al mille cicra. Ricerche storico-critice. Venise, 1888.

CLÉDAT, *Baouît*, — Jean Clédat, Le monastère et la nécropole de Baouît. Le Caire, 1904 (Mémoires publiés par les membres de l'Institut français d archéologie orientale du Caire, XII).

DIEHL, *Justinien*, — Charles Diehl, Justinien et la civilisation byzantine au VI[e] siècle. Paris, 1901.

DIEHL, *Manuel*, — Manuel d'art byzantin, 2[e] édition, 2 vol. Paris, 1925, 1926.

DIEULAFOY, *L'art antique de la Perse*, — Marcel Dieulafoy, L'art antique de la Perse. Cinq parties. Paris, 1884-1885.

DONATH, *Die Alexandersage*, — L. Donath, Die Alexandersage im Talmud und Midrasch, mit Rücksicht auf Josephus Flavius, Pseudo-Callisthenes und die mohammedanische Alexandersage. Fulda, 1873.

EBERSOLT, *Les arts somptuaires*, — Jean Ebersolt, Les arts somptuaires de Byzance. Étude sur l'art impérial de Constantinople. Paris, 1923.

FLANDIN et COSTE, *Voyage en Perse*, — Voyage en Perse de MM. Eugène Flandin, peintre, et Pascal Coste, architecte, attachés à l'ambassade de France en Perse pendant les années 1840 et 1841, entrepris par ordre de M. le Ministre des affaires étrangères, d'après les instructions dressées par l'Institut, publié sous les auspices de M. le Ministre de l'Intérieur. Perse ancienne, 4 vol. de planches, 1 vol. de texte. Paris, s. d.

GARRUCCI, *Storia*, — P. Raffaele Garrucci, Storia dell arte cristiana nei primi secoli della Chiesa, 6 vol. Prato, 1873-1881.

GEBHARDT, *Ashburnham Pentateuch*, — Oscar von Gebhardt, The Miniatures of the Ashburnham Pentateuch. Londres, 1883.

GLÜCK, *Christliche Kunst des Ostens*, — Heinrich Glück, Die christliche Kunst des Ostens. Berlin, 1923 (Die Kunst des Ostens, herausgegeben von William Cohn. Band 8).

GOLDSCHMIDT, *Elfenbeinskulpturen*, — Adolph Goldschmidt, Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser. VIII-IX. Jahrhundert. Unter Mitwirkung von P. G. Hübner und O. Homburger. 2 vol. Berlin, 1914, 1918 (Denkmäler der deutschen Kunst, herausgegeben vom Deutschen Verein für Kunstwissenschaft).

GOSPODINOV, *Razkopki v Patleina*, — J. S. Gospodinov, Razkopki v Patleina, (Izvêstija B. A. D., IV, 1914, p. 113 sq).

GRAEVEN, *Elfenbeinwerke*, — Hans Graeven, Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke in photographischer Nachbildung. I, 1898. Aus Sammlungen in England. II, 1900. Aus Sammlungen in Italien. Rom. Instituto archeologico germanico.

GRÜNEISEN, *Art copte*, — W. de Grüneisen, Caractéristiques de l'art copte. Rome, 1922.

HARTEL et WICKHOFF, *Die Wiener Genesis*, — Wilhelm Ritter von Hartel und Franz Wickhoff, Die Wiener Genesis. Vienne, 1895. (Beilage zum XV. und XVI. Bande des Jahrbuches der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses).

HASELOFF, *Cod. Rossanensis*, — Arthur Haseloff, Codex purpureus Rossanensis. Die Miniaturen der griechischen Evangelien-Handschrift in Rossano. Berlin-Leipzig, 1898.

HYVERNAT, *Paléographie copte*, — Henri Hyvernat, Album de paléographie copte pour servir à l'introduction paléographique des actes des martyrs de l'Égypte. Paris, 1888.

JANITSCHEK, *Ada-Handschrift*, — Die trierer Ada-Handschrift, bearbeitet und herausgegeben von K. Menzel, P. Corssen, H. Janitschek, A. Schuntgen, F. Hettner, K. Lamprecht. Leipzig, 1882.

JERPHANION, *Cappadoce*, — G. de Jerphanion, Les églises rupestres de Cappadoce. Planches, I. Paris 1925 (Haut-Commissariat de la République Française en Syrie et au Liban. Service des Antiquités et des Beaux-Arts. Bibliothèque archéologique et historique, Tome I).

JIREČEK, *Geschichte*, — Constantin Jos. Jireček, Geschichte der Bulgaren. Prague, 1876.

KONDAKOV, *Christ*, — N. P. Kondakov, Licevoj ikonopisnyj podlinnik. Tom I. Ikonografija Gospoda Boga i Spasa našego Iisusa Christa. Saint-Pétersbourg, s. d.

KONDAKOV, *Histoire*, — N. P. Kondakov, Histoire de l'art byzantin considéré principalement dans les miniatures. Édition française originale publiée par l'auteur sur la traduction de M. Trawinski. 2 vol. Paris, 1886-1891.

KONDAKOV, *Vierge I*, — N. P. Kondakov, Ikonografija Bogomateri. Tom I. Izdanie Obdêlenija russkago jazyka i slovesnosti Imp. Akademii Nauk. Saint-Pétersbourg, 1914.

KONDAKOV, *Vierge III*, — N. P. Kondakov, Ikongrafija Bogomateri. Svjazi grečeskoj i russkoj ikonopisi s italjanskoju živopisju rannjago Vozroždenija. Saint-Pétersbourg, 1911.

KONDAKOV, TOLSTOJ et REINACH, *Les antiquités de la Russie méridionale*, — N. Kondakov, comte J. Tolstoï et S. Reinach, Les antiquités de la Russie méridionale. Paris, 1891-1892.

KRAUS, *Codex Egberti*, — F. X. Kraus, Die Miniaturen des Codex Egberti in der Stadtbibliothek zu Trier. Fribourg en B., 1882.

LAYARD, *The Monuments of Nineveh*, — The Monuments of Niniveh from drawings made on the spot by Austen Henry Layard esq. D. C. L. 2 vol. Londres, 1853.

LEIDINGER, *Miniaturen I*, — Georg Leidinger, Miniaturen aus Handschriften der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München. Heft 1. Das sogenannte Evangeliarium Kaiser Otto III. Munich, s. d.

LEIDINGER, *Miniaturen V*, — Même ouvrage. Heft 5. Das Perikopenbuch Kaiser Heinrich II (cod. lat. 4452).

LESSING, *Gewebesammlung*, — Königliche Museen Berlin. Die Gewebe-Sammlung des k. Kunstgewerbe-Museums. Im amtlichen Auftrag herausgegeben von Julius Lessing. 11 vol. de planches. Berlin, 1900.

MACLER, *Miniatures arméniennes*, — Frédéric Macler, Miniatures arméniennes. Vie du Christ. Peintures ornementales. Paris, 1913.

MICHEL, *Histoire de l'art*, — Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours, publiée sous la direction de André Michel. Paris, 1905 sq.

MIGEON, *Manuel*, — Gaston Migeon, Manuel d'art musulman. II. Les arts plastiques et industriels. Paris, 1907.

MIGNE, *P. G.*, — J. P. Migne, Patrologiae cursus completus. Series graeca. Paris, 1857 sq.

MIGNE, *P. L.*, — J.-P. Migne, Patrologiae cursus completus. Series latina. Paris, 1866 sq.

MILLET, *Évangile*. — Gabriel Millet, Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles, d'après les monuments de Mistra, de Macédonie et du Mont-Athos. Paris, 1916.

MILLET, *Mistra*, — Gabriel Millet, Monuments byzantins de Mistra. Matériaux pour l'étude de l'architecture et de la peinture en Grèce aux XIVe et XVe siècles. Album. Paris, 1910 (Monuments de l'art byzantin, II).

MILLET, *Art serbe, Les églises*, — Gabriel Millet, L'ancien art serbe. Les églises. Paris, 1919.

C. Müller, *Pseudo-Callisthenes,* — Arriani Anabasis et Indica ex optimo codice parisino emendavit et varietatem ejus libri retulit Fr. Dübner, Reliqua Arriani et scriptorum de rebus Alexandri M. fragmenta collegit, Pseudo-Callistenis historiam fabulosam ex tribus codicibus nunc primum edidit, itinerarium Alexandris et indices adjecit Carolus Muller. Paris, 1846.

Omont, *Facsimilés,* — Henri Omont, Fac-similés des miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VIe au XIe siècle. Paris, 1902.

Perrot et Chipiez, *Histoire de l'art,* — Georges Perrot et Charles Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité. 10 vol. Paris, 1882 sq.

Pézard, *La céramique de l'Islam,* — Maurice Pézard, La céramique archaïque de l'Islam et ses origines. Volume de texte et album de planches. Paris, 1920.

Place, *Ninive et l'Assyrie,* — Victor Place, Ninive et l'Assyrie. 3 vol. Paris, 1867.

Quibell, *Excavation at Saqqara,* — J. E. Quibell, Excavation at Saqqara (1905-1906). 5 vol. Le Caire, 1907-1913 (Service des antiquités de l'Égypte).

Rivoira, *Le origini della architettura lombarda,* — G. T. Rivoira, Le origini della architettura lombarda e delle sue principali derivazioni nei paesi d'oltr'Alpe. 2e édition. Milan, 1908.

Rohault de Fleury, *Évangile,* — Ch. Rohault de Fleury, L'Évangile. Études iconographiques et archéologiques. 2 vol. Tours, 1874.

Rohault de Fleury, *Messe,* — Ch. Rohault de Fleury, La messe. Etudes archéologiques sur ses monuments. 8 vol. Paris, 1883-1894.

Rott, *Kleinasiatische Denkmäler,* — Hans Rott, Kleinasiatische Denkmäler aus Pisidien, Pamphylien, Kappadokien und Lykien. Leipzig, 1908 (Studien über christliche Denkmäler, herausgegeben von Johannes Ficker, Heft 5-6).

Saladin, *La mosquée de Sidi Okba à Kairouan,* — Henri Saladin, La mosquée de Sidi Okba à Kairouan. Paris 1899 (Monuments historiques de la Tunisie. Deuxième partie. Les monuments arabes).

Saladin, *Manuel,* — H. Saladin, Manuel d'art musulman, I. L'architecture. Paris, 1907.

Sarre et Herzfeld, *Iranische Felsreliefs,* — Friedrich Sarre und Ernst Herzfeld, Iranische Felsreliefs. Aufnahmen und Untersuchungen von Denkmälern aus alt- und mittelpersischer Zeit. 2 vol. Berlin, 1910.

Sarre et Herzfeld, *Reise,* — Friedrich Sarre und Ernst Herzfeld, Archeologische Reise im Euphrat und Tigris-Gebiet. Mit einem Beitrage, Arabische Inschriften, von Max von Berchem. 4 vol. Berlin, 1911-1920.

Schlumberger, *Epopée byzantine,* — Gustave Schlumberger, L'épopée byzantine à la fin du Xe siècle. Les Porphyrogénètes Zoé et Théodora. Paris, 1905.

Sieglin, *Nekropole,* — Ernst Sieglin, Die Nekropole von Kôm-Esch-Schukâfa, bearbeitet von Th. Schreiber, I. Leipzig, 1908.

Simonsen, *Sculptures de Palmyre,* — David Simonsen, Sculptures et inscriptions de Palmyre à la glyptothèque de Ny Carlsberg. Copenhague, 1869.

Smirnov, *Vostočnoe serebro,* — J. J. Smirnov, Vostočnoe serebro. Atlas drevnej serebrjanoj i zolotoj posudy vostočnago proischoždenija najdennoj preimuščestvenno v predêlach Rossijskoj Imperii. Saint-Pétersbourg, 1909.

Stasov, *Slavjanskij i vostočnyj ornament,* — V. V. Stasov, Slavjanskij i vostočnyj ornament, Saint-Pétersbourg, 1887.

Strzygowski, *Alex. Weltchronik,* — Adolf Bauer und Joseph Strzygowski, Eine alexandrinische Weltchronik. Text und Miniaturen eines griechischen Papyrus der Sammlung W. Goleniščev. Vienne, 1905 (Denkschriften der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien. Philosophisch-historische Klasse, Band LI).

Strzygowski, *Altai-Iran,* — Joseph Strzygowski, Altai-Iran und Völkerwanderung. Ziergeschichtliche Untersuchungen über den Eintritt der Wander- und Nordvölker in die Treibhäuser geistigen Lebens... anknüpfend an einen Schatzfund in Albanien. Leipzig, 1917.

Strzygowski, *Amida,* — Max von Berchem und Joseph Strzygowski, Amida. Beiträge zur Kunstgeschichte des Mittelalters von Nordmesopotamien, Hellas und dem Abendlande. Heidelberg, 1910.

Strzygowski, *Byz. Denkmäler I,* — Joseph Strzygowski, Das Etschmiadzin-Evangeliar. Beiträge zur Geschichte der Armenischen, Ravennatischen und Syro-Aegyptischen Kunst. Vienne, 1891 (Byzantinische Denkmäler, I).

Strzygowski, *Das orientalische Italien,* — J. Strzygowski, Das orientalische Italien (Monatshefte für Kunstwissenschaft, I, 1908).

Strzygowski, *Mschatta,* — Mschatta. Bericht über die Aufnahme der Ruine von Bruno Schulz und Kunstwissenschaftliche Untersuchung von Joseph Strzygowski (Jahrbuch der k. preussischen Kunstsammlungen, 25, 1904).

Strzygowski, *Orient oder Rom,* — Joseph Strzygowski, Orient oder Rom. Beiträge zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst, Leipzig, 1901.

Strzygowski, *Physiologus,* — Joseph Strzygowski, Der Bilderkreis des griechischen Physiologus, des Kosmas Indikopleustes und Oktateuch, nach Handschriften der Bibliothek zu Smyrna. Leipzig, 1899 (Byzantinisches Archiv, 2).

Strzygowski, *Seidenstoffe aus Aegypten,* — Joseph Strzygowski, Seidenstoffe aus Aegypten im Kaiser-Friedrich-Museum .Wechselwirkungen zwischen China, Persien und Syrien in spätantiker Zeit (Jahrbuch der k. preussischen Kunstsammlungen, 24, 1903).

Thiersch, *Alex. Königsnekropole,* — H. Thiersch, Die Alexandrinische Königsnekropole (Jahrbuch des k. deutschen Archäologischen Instituts, XXV, 1, 1910).

Tischendorf, *Apocalypses apocryphae,* — Constantin Tischendorf, Apocalypses apocryphae. Leipzig, 1866.

TISCHENDORF, *Evangelia apocrypha*, — Constantin Tischendorf, Evangelia apocrypha. 2e édition. Leipzig, 1876.

TIKKANEN, *Psalterillustrationen im Mittelalter*, — J. J. Tikkanen, Die Psalterillustrationen im Mittelalter. Tome I. Die Psalterillustration in der Kunstgeschichte. Helsingfors, 1895.

TOESCA, *La pittura et la miniatura nella Lombardia*, — P. Toesca, La pittura e la miniatura nella Lombardia. Milan, 1912.

USPENSKIJ, *Mosaïques de Saint-Démétrios*, — F. I. Uspenskij, O vnov otkrytych mozaikach v cerkvi sv. Dimitrija v Soluni (Izvêstija Russkago Archeologičeskago Instituta v Konstantinopolê, XIV, Sofia, 1909).

VENTURI, *Storia*, — A. Venturi, Storia dell'arte italiana, vol. I sq., Milan, 1901 sq.

VOGÜÉ, *Les églises de la Terre Sainte*, — Le comte Charles Jean Melchior de Vogüé, Les églises de la Terre Sainte. Paris, 1860.

VOGÜÉ, *Le temple de Jérusalem*, — Le comte Charles Jean Melchior de Vogüé, Le temple de Jérusalem. Monographie du Haram-ech-chérif suivie d'un essai sur la topographie de la ville sainte. Paris-Liège-Londres, 1864.

VOGÜÉ, *Syrie centrale*, — Le comte Charles Jean Melchior de Vogüé Syrie centrale. Architecture civile et religieuse du Ier au VIe siècle Tome I. Paris, 1865-1877.

WEIGAND, *Hauptportal der hl. Sabina*, — Dr. Johannes Weigand, Das altchristliche Hauptportal an der Kirche der hl. Sabina. Trèves 1900.

WESTWOOD, *Facsimiles*, — J. O. Westwood, Fac-similes of the Miniatures and Ornements of Anglo-Saxon and Irish Manuscripts. London 1868.

WESTWOOD, *Palaeographia sacra*, — J. O. Westwood, Palaeographia Sacra Pictoria, being a Series of Illustrations of the Ancient Versions of the Bible, copied from Illuminated Manuscripts, executed between the fourth and sixteenth centuries. Londres, 1845.

WILPERT, *Mosaiken und Malereien*, — Joseph Wilpert, Die römischen Mosaiken und Malereien der Kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII Jahrhundert. 4 vol. Fribourg en B., 1916.

WILPERT, *Katakombenmalereien*, — Joseph Wilpert, Die Malereien der Katakomben Roms. 2 vol. Fribourg en B., 1903.

ZIMMERMANN, *Vorkarolingische Miniaturen*, — E. Heinrich Zimmermann Vorkarolingische Miniaturen. Un volume de texte et 4 vol. de planches Berlin, 1916.

ZLATARSKI, *Geschichte*, — W. N. Slatarski, Geschichte der Bulgaren 1. und 2. Teil. Leipzig, 1918 (Bulgarische Bibliothek, herausgegeben von Weigand, nos 5 et 6).

ZLATARSKI, *Km istorijata na Patleina*, — W. N. Zlatarski, Km istorijata na otkritija v mêstnostta Patleina star blgarski monastir (Izvêstija B. A. I., I, 2, 1924).

OUVRAGES ANONYMES ET PÉRIODIQUES

Archiv f. sl. Phil. — Archiv für slavische Philologie, herausgegeben von V. Jagić. Berlin, 1876 sq.

B. C. H. — Bulletin de correspondance hellénique. Δελτίον ἑλληνικῆς ἀλληλογραφίας. Athènes-Paris, 1877 sq.

Byz. Zeit. — Byzantinische Zeitschrift. Leipzig, 1892 sq.

Jahrb. d. k. preus. Kunstsamml. — Jahrbuch der königlichen preussischen Kunstsammlungen. Berlin, 1880 sq.

Islam. — Der Islam. Zeitschrift für Geschichte und Kultur des islamischen Orients. Herausgegeben von C. H. Becker. Strasbourg, 1910 sq.

Izvêstija B. A. D. — Izvêstija na blgarskoto archeologičesko družestvo. Sofia, 1910-1920.

Izvêstija B. A. I. — Izvêstija na blgarskija archeologičeski institut. Sofia, 1921 sq.

R. A. — Revue archéologique. Paris, 1844 sq.

Röm. Quart. — Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und für Kirchengeschichte. Rome, 1887 sq.

Spas-Neredica. — Russkij Muzej. Freski Spasa-Neredicy. Saint-Pétersbourg, 1925.

Syria. — Syria. Revue d'art oriental et d'archéologie publiée sous le patronage du Haut-Commissaire de la République Française en Syrie. Paris, 1920 sq.

Viz. Vrem. — Vizantijskij Vremennik izdavaemyj pri Imp. Akademii Nauk. Saint-Pétersbourg, 1894 sq.

Žurnal Min. N. Pr. — Žurnal Ministerstva Narodnago Prosvêščenija. Saint-Pétersbourg, 1837-1917.

INTRODUCTION.

La présente étude est consacrée à quelques monuments de l'art médiéval des Balkans. Les débris d'un revêtement mural d'une église, en céramique lustrée, sont le sujet de notre premier chapitre. Trouvés en Bulgarie, dans une localité nommée Patleina, ces restes d'un décor si particulier datent de la fin du IXe ou du Xe siècle. Nous étudions ensuite plusieurs manuscrits illustrés, serbes et bulgares, des XIIIe, XIVe et XVe siècles. Parmi ces miniatures, les images contenues dans deux tétraévangiles slaves constituent un groupe assez homogène. Une illustration serbe du Roman d'Alexandre prend place à part.

Tous ces monuments sont au nombre de ces vestiges du passé qui n'entrent pas dans la série des monuments connus. Ils se distinguent nettement des principaux courants artistiques de leur temps et de leur pays. Aussi, ces œuvres rares permettent-elles d'entrevoir des aspects nouveaux de l'art chrétien des Balkans. Considéré à ce point de vue, ce groupe de monuments hétérogène a pu être réuni dans une même étude.

D'autres liens, plus importants, rapprochent les œuvres qui nous occuperont ici : tous, en effet, ils s'inspirent de l'art de l'Asie antérieure et de l'Égypte. Est-ce à dire que ces monuments nous autorisent à constater dans les Balkans un courant d'art qui relève immédiatement de l'art de l'Orient et qui reste indépendant de l'œuvre assimilatrice de Byzance? La question ne manque pas d'importance pour l'histoire de l'art dans les Balkans, car — le fait est bien connu — au moyen âge les artistes de la péninsule se laissaient guider de préférence par les modèles byzantins. Aussi en étudiant un monument bal-

kanique faut-il penser avant tout à un apport de Byzance, que ne sauraient dissimuler, ni l'origine première des prototypes, ni les particularités des ateliers locaux.

L'art oriental des céramiques de Patleina, et des miniatures slaves qui font l'objet de cette étude, a-t-il suivi le même chemin pour arriver dans les pays des Slaves du Sud? Pour répondre, nous sommes obligé de séparer les œuvres antérieures à la Renaissance des Macédoniens et des Comnènes, des œuvres contemporaines ou postérieures à cette époque du «second âge d'or» de l'art byzantin.

La pénurie des œuvres proprement byzantines des VIIe, VIIIe, IXe, Xe siècles nous empêche, en effet, d'opposer à l'art byzantin, d'une manière convaincante, tel monument balkanique comme les céramiques de Patleina. Aucune indication, il est vrai, ne nous laisse apercevoir des monuments du même genre à Constantinople, mais rien ne nous garantit non plus que parmi les œuvres disparues de l'époque iconoclaste quelque édifice de Byzance ou de la province de l'Empire, n'ait porté un décor semblable. Ce n'est pas sans raison, sans doute, qu'on affirme l'importance de la part de l'Orient asiatique dans la formation de l'art des empereurs iconoclastes. On se gardera donc bien d'insister sur le fait que les céramiques, trouvées sur le sol bulgare constituent une particularité de l'art balkanique du IXe–Xe siècle inconnue à Byzance. Nous ne sommes bien fixés que sur l'origine primitive de l'art de Patleina: quelles qu'aient été les étapes intermédiaires, cet art échoué en Bulgarie prédanubienne est une création de la Perse chrétienne.

Ces céramiques sassanides en Bulgarie appartiennent vraisemblablement à l'un des plus anciens édifices destinés au culte chrétien en pays slaves. Elles se trouvent être, par conséquent, au début même de la tradition de l'art slave balkanique. Malheureusement, les monuments immédiatement postérieurs à ces premiers essais nous manquent; la peinture dans les pays des Slaves du Sud ne réapparaît qu'aux XIe—XIIe siècles, c'est-à-dire à l'époque de l'expansion de l'art de Byzance qui vient de jeter les bases de ce qu'on devrait nommer l'«art orthodoxe». Désormais Constantinople dirige la majorité des œuvres, qui répètent, depuis le Mont-Sinaï et la Palestine jusqu'à Novgorod et Palerme, les modèles exportés de Byzance.

Les monuments ne manquent plus pour cette période. Aussi connaissons-nous exactement la physionomie artistique, les sujets, les techniques de cet art de l'église orthodoxe dirigé par les artistes et les artisans de Constantinople. Nous nous rendons compte de sa formation, de son esprit, de ses attaches aux modèles antiques, de ce qu'il doit à l'art chrétien antérieur, et en particulier à l'art de l'Asie et de l'Égypte chrétiennes.

L'art byzantin des XIe—XIIe siècles doit en effet beaucoup à l'art de l'Orient. Mais si profondément qu'il se laisse influencer par ces modèles, il est loin d'accepter tout leur enseignement. Il leur fait subir, en outre, une transformation essentielle. Les artistes byzantins à cette époque effectuent un immense travail de synthèse. Guidés par un goût très sûr, ne craignant pas d'amalgamer des éléments hétérogènes, ils retiennent certains sujets, certains types iconographiques légués par la tradition; ils transforment ou même rejettent complètement les autres.

Cet art cherche à constituer des types «définitifs», des canons destinés à la copie. Et en réalité il aboutit à la création d'une œuvre belle, logique et suffisamment simple pour être reproduite. Elle est en même temps un peu froide et rigide: c'est bien l'art officiel de l'Église impériale.

Après le XIIe siècle cet art subit des changements, aussi bien à Constantinople que dans les différents pays orthodoxes: devenu plus libre et plus pathétique, il ouvre par là même la voie à la création individuelle. Des nuances locales se font sentir dans les œuvres des différentes provinces de l'Empire et des états balkaniques. Mais, par dessus ces particularités locales, l'unité de l'art orthodoxe se conserve toujours; les ateliers régionaux n'abandonnent guère, ni la discipline, ni les principes essentiels de l'art byzantin antérieur; d'une manière générale, leur esthétique, leurs types, leurs techniques — si évolués qu'ils soient — restent partout semblables.

C'est le langage de cet art que parlent presque tous les monuments de la peinture balkanique. Tous ils dépendent de l'art byzantin, quel que soit le degré de leur parenté avec les œuvres constantinopolitaines, et quel que soit le nombre des éléments d'origine orientale qu'on puisse y signaler.

A cette époque de la floraison — on dirait de la domination — de la peinture byzantine dans les pays orthodoxes, on est frappé par l'aspect de certaines œuvres qui ne suivent pas le courant général. Le nombre en est minime, car toute l'activité artistique se trouve entre les mains des artistes formés à l'école byzantine. Les rares exemples d'œuvres dissidentes se caractérisent, en outre, par une exécution très médiocre: il est probable que le grand art byzantin absorbe les meilleures forces. Il est protégé par les rois, recherché

par les dignitaires des cours princières, tandis que de modestes artisans pratiquent un autre art, à l'usage des petites gens des villes de province et des villages, ou pour les moines des monastères éloignés.

Cet art particulier porte donc l'empreinte d'une production rustique. Il est à la limite de l'imagerie populaire. Comme tel, il s'inspire de modèles anciens et démodés. Une fois sur cette voie, il rencontre une foule de vieux types iconographiques orientaux, des sujets naguère traités par l'art des Chrétiens d'Asie et d'Égypte, des formules de style et de technique surannées. Il adopte et retient soigneusement tout ce patrimoine artistique, antérieur à la Renaissance byzantine, que les créateurs du nouvel art constantinopolitain du temps des Macédoniens avaient systématiquement écarté.

Les miniatures des tétraévangiles slaves du XIIIe siècle et les illustrations serbes du Roman d'Alexandre du XVe siècle, que nous étudierons plus loin, sont au nombre de ces œuvres indépendantes de l'art byzantin dominant. Elles sont d'une exécution médiocre et répondent bien à l'idée qu'on se fait d'un art populaire. Étrangers à Byzance, ces monuments révèlent en même temps une parenté étroite avec la production artistique des Chrétiens de l'Orient, dans la deuxième moitié du premier millénaire. L'art, si puissant autrefois, des Syriens, Mésopotamiens ou Coptes, se survit à lui-même, à la fin du moyen âge, dans les « images d'Épinal » balkaniques.

Nous voilà bien loin de l'art officiel de l'Empire des Macédoniens et des Comnènes. L'opposition est certainement plus nette que dans le cas des céramiques de Patleina. Nous arrivons donc à constater que nos monuments d'origine orientale présentent deux aspects différents par rapport à l'art byzantin. Il en est de même des peintures murales balkaniques, qui méritent d'être mentionnées en ce lieu. (1)

Il existe en effet, dans les Balkans, un groupe de décorations d'églises du VIIe, du VIIIe et du IXe siècle (2), qui dépendent de l'art oriental, mais — tout comme pour Patleina — on ne saurait préciser leur position vis-à-vis de l'art constantinopolitain. On citerait, d'autre

(1) Nous consacrons une étude détaillée à cette branche de l'art balkanique (*La peinture religieuse en Bulgarie*). Les monuments qui peuvent être mis en rapport avec les œuvres d'origine orientale y sont analysés aux chapitres I et V.

(2) Peruštica, en Thrace bulgare ; Saint-Démétrios à Salonique : voy. chap. I de notre étude et Uspenskij, *Saint-Démétrios de Salonique*, dans *Izvěstija R. A. I. v K., XIV*.

part, à côté des miniatures archaïques, serbes et bulgares, quelques peintures murales slaves du XIVe et du XVe siècle (1) qui, elles aussi, portent l'empreinte de l'art oriental. Elles ressemblent encore aux miniatures qui nous occuperont ici, par leur caractère populaire. Plus ouvertes aux influences extérieures, ces œuvres monumentales atténuent toutes ces particularités, mais elles s'opposent aussi au grand courant de la peinture byzantine contemporaine et imitent des modèles antérieurs.

En joignant ces peintures murales aux monuments étudiés dans le présent ouvrage, nous croyons avoir indiqué, non pas le nombre exact, mais au moins les catégories des œuvres picturales balkaniques qui dépendent de l'art oriental. En dehors de ces catégories de peintures, les éléments orientaux ne sont guère caractéristiques. Ce ne sont plus que des traits disparates, d'un emploi plus ou moins général dans les différentes branches de la peinture chrétienne. Ces traces effacées de l'art oriental, devenues banales, ne nous occuperont point dans cette étude.

Les monuments balkaniques d'inspiration orientale appartiennent à des époques différentes. Faut-il en conclure que l'art balkanique ait été en rapports continus avec l'Asie et l'Égypte? Chacun de ces monuments est-il le résultat d'une copie immédiate d'une œuvre étrangère? On pouvait le supposer peut-être au moment où Strzygowski publiait son ouvrage sur le Psautier serbe. A l'heure actuelle le nombre des monuments de tradition orientale dans les Balkans paraît s'opposer à cette hypothèse. On croirait plutôt à une importation considérable d'œuvres étrangères pendant une époque déterminée, suivie de plusieurs siècles au cours desquels les copistes locaux perpétuèrent la tradition des prototypes antérieurs.

Mais alors à quel moment placer cet apport des monuments orientaux? Dans les pays slaves, la série des œuvres de goût oriental commence aux IXe-Xe siècles (Patleina). C'est à cette époque vraisemblablement, c'est-à-dire au moment même de leur évangélisation, que les artistes slaves ont été mis en rapport avec des modèles d'art venus de l'Orient. Rappelons-nous d'ailleurs le succès extraordinaire de l'art de l'Orient chrétien dans tous les pays de l'Europe aux VIIIe, IXe, Xe siècles. L'hypothèse paraît d'autant plus suggestive que les

(1) Zemen, Ljutibrod, Kalotino, en Bulgarie : voy. chap. V de notre *Peinture religieuse en Bulgarie*. Il semble qu'il faille joindre à ces monuments un certain nombre d'œuvres serbes non publiées.

œuvres balkaniques d'aspect oriental s'inspirent, jusqu'au xve siècle, de prototypes très archaïques. C'est sur cette route qu'elles se rencontrent avec certains monuments latins de l'art pré-roman, qui puisèrent, eux aussi, et à la même époque, à la source de l'art oriental.

Dans le choix des documents balkaniques, nous avons été guidé par la chance de nos trouvailles. Nous n'avons donc nullement la prétention d'avoir réuni tous les monuments du groupe qui nous intéresse. Il est certain en particulier que les bibliothèques de la Russie et du Mont-Athos, qui nous sont restées inaccessibles, contiennent, des œuvres qui seraient de nature à compléter notre documentation.

Nous sommes toutefois heureux de pouvoir présenter un essai d'analyse de monuments aussi importants que les céramiques de Patleina qui — quoique reproduites dans un ouvrage peu accessible — n'ont jamais fait l'objet d'une étude. Il en est de même des miniatures de l'Évangile de Dobrejšo, conservé à la bibliothèque de Sofia. Une chance plus grande encore nous permet de publier pour la première fois les illustrations du Roman d'Alexandre de la même bibliothèque, et surtout ces images très curieuses de l'Évangile nº 297 de la bibliothèque de Belgrade, qui n'ont pas été signalées jusqu'ici.

CHAPITRE I.

LES CÉRAMIQUES DE PATLEINA.

Les Fouilles.

Durant l'été de 1909, les paysans d'un bourg, situé à côté de l'ancienne capitale bulgare de Preslav et qui en porte le nom, eurent l'idée de fouiller un amas de décombres, au milieu d'une forêt, à environ 7 km. au S-E de leurs maisons. Encouragés par des trouvailles curieuses, ils continuèrent leurs recherches, sous la direction d'un instituteur, pendant les mois d'été des deux années suivantes, et ne s'arrêtèrent qu'après avoir déblayé les ruines d'une église, d'une tour, d'une sorte de mausolée ou de sépulcre monumental, et de quelques petits édifices de destination indéterminée. Quelques monnaies, des fragments de marbres sculptés, les restes d'un pavement en carreaux de pierre et quantité de petits morceaux de céramique peinte, tel fut le butin de ce travail bénévole, qui rappelle les entreprises médiévales, et qui eut bien entendu du point de vue scientifique les plus fâcheuses conséquences.

Les ruines ainsi mises au jour étaient celles d'un monastère de la fin du IXe ou du début du Xe siècle, qui possédait une décoration très rare en céramique lustrée, et des icones exécutées selon la même technique. Plus cette trouvaille paraît extraordinaire, plus on voudrait être renseigné sur les conditions des fouilles. Malheureusement les précisions manquent, et l'on doit se contenter d'étudier les fragments déposés dans deux salles de l'école de Preslav, sans négliger toutefois les maigres indications données par M. Gospodinov dans un

article du Bulletin de la Société archéologique bulgare (1). Quant à étudier les ruines des édifices sur l'emplacement des fouilles, il faudrait d'abord par de nouveaux travaux leur rendre l'aspect qu'elles avaient au moment de leur découverte.

Les édifices.

Les plus importantes des trouvailles de Patleina ont été éditées par Gospodinov ; nous lui empruntons le plan de l'église (2) relevé

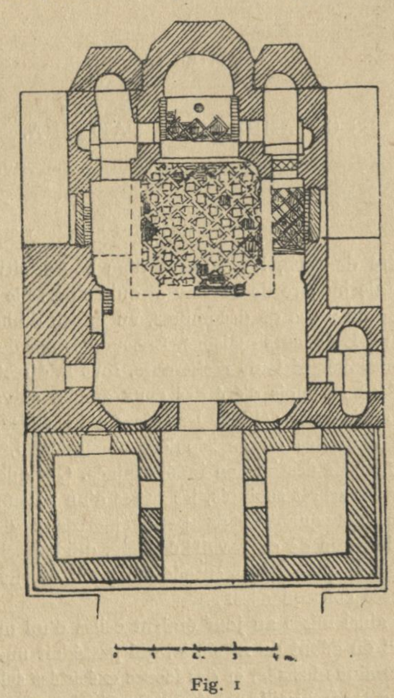


Fig. 1

par K. Škorpil (fig. 1). Bien des points sur ce plan paraissent peu clairs, et l'état actuel des ruines ne permet aucune observation cer-

(1) Gospodinov, *Razkopki v Patleina*, p. 113 sq.
(2) *Ibidem*, fig. 79.

taine. En attendant de nouvelles recherches, nous préférons nous borner à constater que, telle qu'elle se présente à nos yeux, cette ruine ne peut guère nous fournir de date, pas plus pour la construction primitive que pour les réparations et les additions postérieures dont il y a des traces évidentes. On ne saurait dire, non plus, si la tour qui est au côté Nord de l'église (1), est de la même époque, car les édifices de Patleina ont été construits avec une extrême négligence et leur technique n'offre aucune particularité qui puisse être un élément de datation. Ce ne sont que des massifs grossiers composés de grands moellons bruts réunis par un mortier peu résistant (2). Par contre, on trouve une technique fort soignée dans les jolis pavements(3) et les chapiteaux à l'intérieur de l'église (4) ; dans un entablement d'un bon style, avec fragments d'inscription grecque, provenant de Patleina (5) ; enfin dans les céramiques recueillies dans l'église et sur tout le champ des fouilles (6). Ce contraste pourrait nous faire penser à un système de construction oriental, dans lequel on néglige le bâtiment, destiné à être entièrement recouvert d'un revêtement. Mais il semble plus probable que marbres et céramiques soient d'une époque antérieure à celle de l'église déblayée, et la preuve en est que des fragments de céramiques ont été trouvés sous le pavement (7), qui d'ailleurs, lui aussi, doit remonter à un édifice plus ancien que celui dont on a trouvé les ruines.

Quoi qu'il en soit, et si même on n'admet pas cette hypothèse, les ruines de Patleina ne peuvent nous fournir aucune indication utile sur les céramiques qui nous occupent dans ce chapitre.

Les données historiques.

L'histoire apporte quelques renseignements dignes de plus d'attention. D'une part il est évident que l'église et le monastère de Patleina ne sauraient être antérieurs à la christianisation de la Bulgarie, c'est-à-dire à 864. D'autre part une notice datée de 907, dans un

(1) *Ibidem*, pl. XXIV. La tour y est indiquée par le no 13.
(2) *Ibidem*, pl. XXV—XXXII.
(3) *Ibidem*, pl. XXVII.
(4) *Ibidem*, pl. XXVII, fig. 83. Voy. plus loin.
(5) *Ibidem*, fig. 80, 85.
(6) *Ibidem*, p. 124 sq., fig. 88-92, pl. XXXIII—XLII. Voy. plus loin.
(7) *Ibidem*, p. 118.

manuscrit bulgare de la bibliothèque synodale de Moscou, mentionne « une nouvelle église en or construite par le prince Siméon », au monastère « du défilé de la Tiča » (1). Or, ce monastère peut être identifié avec les ruines de Patleina, qui se trouvent à un demi-kilomètre du défilé de la Tiča (aujourd'hui Kamčija (2). Le monastère aurait donc été fondé entre 864 et 907 (3). Nous ne savons rien de son histoire, quoiqu'on puisse supposer, avec M. Zlatarski, qu'il partagea le sort de Preslav, pillé et incendié par les Hongrois, les Byzantins, les Russes, les Pétchénègues, les Koumanes, au cours des xe, xie et xiie siècles (4).

(1) GORSKIJ et NOVOSTRUEV, *Opisanie slavjanskich rukopisej moskovskoj synodalnoj biblioteki*, II, 2, Moscou, 1855, n° 111, p. 32-3. GOSPODINOV, *Razkopki v Patleina*, p. 123-4. ZLATARSKI, *Km istorijata na Patleina*, p. 148. L'expression « église en or » indique probablement des coupoles dorées ou bien des mosaïques à fond d'or.

(2) Cette identification est légitime. Par contre, la situation topographique des ruines ne permet guère de croire que sur l'emplacement du monastère pouvait s'élever une forteresse qui défendrait les accès de Preslav (cette thèse a été soutenue par Zlatarski, *Km istorijata na Patleina*, p. 152-3, 160-1). Cette fortification serait destinée à surveiller la gorge et le pont de la Tiča. Or, les ruines de Patleina sont situées à un demi-kilomètre au moins de la Tiča et des ruines de l'ancien pont, au milieu d'une petite vallée perpendiculaire. Une fortification élevée à cet endroit n'empêcherait personne de suivre le défilé de la Tiča, ni de passer le pont. Le lieu occupé par les ruines du monastère n'a dû jamais servir à des constructions militaires ; quant à la tour dont on a retrouvé les fondements, c'était le beffroi habituel des grands couvents balkaniques (voy. au Mont-Athos, et même en Bulgarie, au monastère Saint-Jean de Rila).

(3) Les données littéraires et archéologiques ne permettent point de préciser d'avantage la date des ruines, comme l'a fait M. Zlatarski, en attachant une grande importance aux traces des restaurations et raccommodages subis par les murs de l'église. Le savant historien bulgare a voulu y reconnaître une reconstruction qu'il attribuait au tsar Siméon, parce que la note de l'an 907, dans le manuscrit de Moscou, qualifie l'église de la Tiča d'« église nouvelle » (Zlatarski, *Km istorijata na Patleina*, p. 148 sq.). D'après M. Zlatarski, les ruines déterrées présentent l'aspect que l'édifice avait pris après les restaurations de Siméon. On conviendra toutefois qu'on pourrait aussi bien attribuer à Siméon la construction primitive et dater la reconstruction d'une époque postérieure. Cela semble même plus probable. D'une part, les modestes racommodages qu'on observe sur les murs justifient mal l'expression « église nouvelle » du texte de 907. D'autre part, les monnaies de Tzimiscès (969-976) trouvées à une profondeur de 30 à 40 cm., sous le pavement actuel de l'église (Gospodinov, *Razkopki v Patleina*, p. 118), montrent que les restaurations ont été postérieures à la deuxième moitié du xe siècle.

(4) Preslav a souffert des Hongrois, en 895, des Russes, en 969, des Byzantins, en 972 et 1000, des Pétchénègues, en 1053 et 1088, des Koumanes, au xiie siècle. Le sac de la ville, en 972, par Jean Tzimiscès, a été suivi d'incendies. Sur ces guerres, voy. Jireček, *Geschichte*, p. 187, 194. Zlatarski, *Geschichte*, p. 69, 70; *Km istorijata na Patleina*, p. 150, 157, 159-160.

Les fouilles ont montré, en effet, que certains édifices, et notamment l'église, ont souffert du feu. Vers l'an mille, Preslav a cessé d'être capitale du royaume bulgare; il est possible que le monastère ne lui ait point survécu : le fait que les monnaies trouvées à Patleina datent toutes du règne de Jean Tzimiscès (969-976) (1), semble confirmer cette hypothèse. De toute manière on ne peut signaler aucun objet provenant de Patleina qui doive être attribué au « deuxième empire » bulgare (à partir de 1197), ni aucune mention du monastère dans les documents de cette époque. La vie du monastère n'a probablement pas été longue : elle dut atteindre son épanouissement à la fin du ixe siècle — époque des largesses princières (2) — et peut-être dans les années du xe siècle qui précédèrent les premières attaques sur Preslav (969) (3).

Les marbres.

Les antiquités de Patleina se rapportent donc vraisemblablement à la fin du ixe et au xe siècle. Elles seraient contemporaines de la floraison de la capitale voisine, dont les constructions se répartissent entre 821, date de sa fondation, et la fin du xe siècle, qui vit sa destruction. Quoique entièrement rasée, Preslav offre quelques fragments architecturaux qui doivent être en effet classés à côté des marbres de Patleina.

Une bonne partie des marbres trouvés à Preslav et aux environs proviennent de monuments de l'époque romaine (4). Les constructeurs des tsars bulgares ont dû largement user des matériaux qu'ils trouvaient dans les ruines des villes antiques voisines de Preslav. Toutefois ils les ont complétés par des œuvres nouvelles, d'un goût et d'une technique tout différents. En voici quelques exemples :

(1) GOSPODINOV, *Razkopki v Patleina*, p. 118, fig. 82.

(2) Nous pensons au texte du manuscrit de Moscou qui parle de l'« église d'or ». Voy. note 1 de la p. 10.

(3) En 969 PRESLAV a été pris par les Russes de Svjatoslav.

(4) Cf. K. ŠKORPIL, *Bêlêžki za starata blgarska stolica Preslav*, dans *Jzvêstija B. A. D.*, IV, 1914. fig. 96, 5, 6, 11, 17—19; 98—101.

1° Une colonne octogonale en marbre, surmontée d'un chapiteau cubique ; chacune de ses faces porte deux ornements caractéristique entre lesquels apparaît vers le sommet, une petite rosette. Les orne ments se détachent en méplat sur un fond uni (fig. 2) (1). Ce cha piteau, qui n'est ni antique ni byzantin, ressemble par contre beaucou aux chapiteaux paléo-musulmans de Mésopotamie et d'Égypte (2)

2° Un petit chapiteau en marbre de section trapézoïdale, qu porte sur un côté plusieurs palmettes en très faible relief (fig. 3) Cette technique, qui rappelle celle du métal, et surtout le dessin de

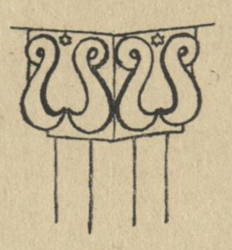


Fig. 2



Fig. 3

palmettes, rigides et dépourvues de tout élément végétal, n'ont pa d'équivalent en dehors des monuments mésopotamiens ou iraniens (3)

3° Un fragment d'entablement orné d'un motif gravé dans l marbre qui représente une rangée de plantes à feuilles d'acanth stylisées et disposées en groupes symétriques. De petites palmettes s'élevant au-dessus des acanthes, donnent un caractère bien orienta

(1) Cf. Gospodinov, *Razkopki v Patleina*, pl. XXVII.

(2) Voy. les chapiteaux en stuc de la mosquée de Rakka (ixe s.), er Mésopotamie (Strzygowski, *Amida*, fig. 39) et de la mosquée d'Ibn-Tulun au Vieux-Caire (Herzfeld, *Die Genesis der islamischen Kunst und das Mschatt Problem*, dans *Islam*, I, 1910, p. 43-4, fig. 7 *a* et 73) ; un ornement semblable sur les corniches, à Al-Gharrah, en Mésopotamie, sur le mausolée (xe s. d'un certain Abd-al-aziz (*ibidem*, pl. III, au bas, p. 55-6) et à la mosqué d'Ibn-Tulun (Samuel Fleury, *Samarra und die Ornamentik der Moschee de Ibn-Tūlūn*, dans *Islam*, IV, 1913, p. 412 sq., fig. 5 et 6). Cf. Françoit Benoit, *L'architecture, Antiquité*, Paris, 1911, fig. 89 v.

(3) Voy., par exemple, Perrot et Chipiez, *Histoire de l'art*, II, fig. 81, 127, 128, 137, 138-140, 142.

à cette ornementation dont les éléments appartiennent à l'art sassanide (fig. 4). Nous étudierons de plus près un motif analogue sur une série de céramiques de Patleina (1).

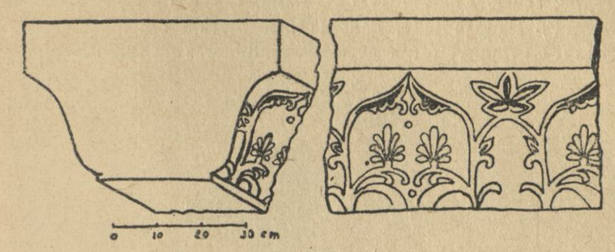


Fig. 4

4° Un fragment de corniche en marbre, avec une rangée de denticules et une frise réunissant deux types de palmettes, gravées dans la partie supérieure de la pièce. Le dessin des palmettes, qui sortent de petits vases plats à anses stylisées, remonte à des modèles mésopotamiens (2). Tout comme les denticules sculptés, ce motif ornemental trouvera des analogies dans les céramiques de Patleina, où nous l'étudierons en détail (fig. 5).

5° Un fragment de corniche en marbre porte un relief représentant un palmier, dont le tronc est transformé en une tresse ; deux



0 10 20 30 cm.

Fig. 5



Fig. 6

feuilles d'acanthe schématisées se dressent des deux côtés de l'arbre (fig. 6). Le motif du palmier dans l'ornementation, rare en sculpture,

(1) Voy. plus loin, le paragraphe consacré aux corniches en céramique, « deuxième type ».

(2) Céramiques assyriennes (Layard, *The Monuments of Nineveh*, I, pl. 52, 1, 5, ; 54, 55, 3. E. Pottier, *Les antiquités assyriennes. Musée du*

est surtout caractéristique des monuments mésopotamiens (¹) et égyptiens. Quant aux feuilles d'acanthe dressées à côté d'un arbre stylisé, ce motif doit être de provenance analogue : on le trouve fréquemment dans les reliefs « barbares » de l'Italie, qui a dû les emprunter à l'Orient (²). D'autre part, dans l'ornementation des manuscrits, ce motif est en rapport étroit avec les enluminures du type oriental (³).



Fig. 7

6º Un bloc de marbre, d'usage indéterminé, est décoré de reliefs peu accentués qui représentent une suite de palmettes et, à côté,

Louvre, Paris, 1917, p. 142-3; pl. 32), tissus sassano-égyptiens (STRZYGOWSKI, *Seidenstoffe aus Ægypten*, fig. 13), orfèvrerie sassanide (DIEULAFOY, *L'art antique de la Perse*, cinquième partie, fig. 113, 114 : aiguière en or du trésor de Saint-Maurice au Valais, en Suisse). En Syrie le même motif reçoit un aspect plus réaliste (STRZYGOWSKI, *Mschatta*, pl. VIII) ; il en est de même en Palestine (VOGÜÉ, *Les églises de la Terre Sainte*, pl. III et IV). Un vase semblable a été représenté sur les chapiteaux du VIe siècle, à Alexandrie, à Kairouan, à Brousse, à Parenzo, à Ravenne, à Venise (GAYET, *Monuments coptes au musée de Boulaq*, Paris, 1889, pl. 3, fig. 4. SALADIN, *La mosquée de Sidi Okba à Kairouan*, fig. 31. DIEHL, *Justinien*, p. 180. ERRARD et GAYET, *Parenzo*, pl. VI. BRÉHIER, *Sculpture byzantine*, p. 73, pl. XVII, 1, 2).

(¹) Voy., par exemple, PERROT et CHIPIEZ, *Histoire de l'art*, II, fig. 27, 28, 30, 34, 38, 39 ; V, fig. 496, 498, 504. Même motif sur les émaux assyriens *ibidem*, fig. 127-8, 137—140, 142. LAYARD, *The Monuments of Nineveh*, I, pl. 53, 58, 72, 73 ; II, pl. 35, 41, 42, etc. DIEULAFOY, *L'art antique de la Perse*, I, pl. 53, 58, 67 A, 72, 73 ; II, pl. 26, 35, 41, 42, 43, 49. FR. POULSEN, *Der Orient und die frühgriechische Kunst*, Berlin, 1912, fig. 15, p. 30, 51, 67.

(²) CATTANEO, *L'architettura in Italia dal secolo VI al mille circa*, fig. 22, 36, 85, 93 *a*, 108.

(³) Voy., par exemple, les vignettes du tétraévangile d'origine orientale Laur. conv. soppr. 160, fol. 67, et du cod. Vallicel. B. 37, fol. 38 v, 73, 138, 157 v, etc. (Bibliotheca Valliceliana, à Rome ; Métaphraste, vies des saints

un lion ailé (la tête en est mutilée). Le dessin vigoureux de la bête, représentée en marche, et surtout la silhouette de ses ailes, qui montent en ligne droite, dénoncent une copie des modèles persans (fig. 7).

7º Un chapiteau en marbre de forme cubique porte sur chaque face une feuille d'acanthe schématisée et plate, qui se rapproche d'une palmette ; sa tige est transformée en bandeaux qui enveloppent, en formant quelques nœuds, d'autres petites feuilles-palmettes, aux quatre coins du cube. Le tailloir est orné d'une tresse, l'astragale est couvert d'une série de stries en arêtes de poisson (fig. 8).



Fig. 8

Le profil du chapiteau, la combinaison des feuilles qui se rapprochent des palmettes et se transforment en tresses, ainsi que la décoration des deux bordures et la technique sèche et plate de l'en-

Xe s.). La provenance orientale des ornements de ce type est prouvée, entre autres, par leur ressemblance avec les motifs de décoration de certaines céramiques paléo-musulmanes de la Mésopotamie (voy. PÉZARD, *La céramique de l'Islam*, pl. XXIV), et certains stucs mésopotamiens, du IXe siècle (*Islam*, I, pl. III, en bas).

semble, sont autant de traits qui rapprochent ce marbre des chapiteaux sassanides (1).

Nous nous bornons à ces exemples, qui nous paraissent les plus caractéristiques. Ils suffisent pour montrer l'étrange parenté des sculptures de Preslav et de Patleina avec l'art oriental, et plus précisément l'art mésopotamien et iranien du haut moyen âge.

Les céramiques.

On aurait pu conserver quelque doute sur l'existence de rapports immédiats entre les sculptures de la région de Preslav et l'art mésopotamien, si, à côté de ces marbres, les fouilles n'avaient fait apparaître un ensemble considérable de céramiques décoratives.

Tous les éléments de sculpture que nous venons de passer en revue, quoique de provenance Mésopotamienne ou iranienne, se sont répandus loin de leurs pays d'origine. On ne saurait, en se basant sur leurs formes, préciser la voie par laquelle ils sont arrivés jusqu'en Bulgarie.

Par contre, les céramiques de Patleina, dont l'art et la technique restèrent particuliers à la Mésopotamie, dénoncent avec une égale netteté aussi bien leur pays d'origine que la participation immédiate d'artisans asiatiques à leur exécution. On peut, sans crainte d'erreur, affirmer qu'un atelier de Mésopotamiens à travaillé à Preslav vers la fin du IXe ou au Xe siècle. Etaient-ce des Asiatiques venus exprès de leur patrie à l'appel du prince bulgare, ou des descendants de ces familles de Syriens et d'Arméniens que les empereurs byzantins avaient transportées en Thrace (2)? Ou bien encore des Iraniens que les tribus bulgares auraient entraînés avec elles, dans leur marche d'Asie en

---

(1) FLANDIN et COSTE, *Voyage en Perse*, I, pl. 27, 27 *bis* (chapiteaux de Behistoun). Voy. aussi les chapiteaux caucasiens, au musée de Tiflis (GRÜNEISEN, *Art copte*, pl. LXI, 2). En outre, une ressemblance plus éloignée rattache notre monument à une série de chapiteaux, dans les édifices de l'Italie du Nord (BRÉHIER, *Sculpture byzantine*, p. 74, pl. XVI, fig. 3). Ces chapiteaux, importés de l'Orient et copiés sur des modèles orientaux, appartiennent à une série d'œuvres qui nous a déjà fourni des points de comparaison avec une sculpture de Preslav (voy. p. 13, note 2). Il est curieux de signaler ces rapports de Preslav, d'une part avec l'art iranien et mésopotamien, d'autre part avec les œuvres de l'Italie septentrionale, y compris l'Istrie et la Dalmatie.

(2) JIREČEK, *Geschichte*, p. 174-5. ZLATARSKI, *Geschichte*, p. 61.

Europe, et qui auraient conservé le souvenir d'un art national (1)? Je ne sais. On a seulement le droit de penser que le pays où les Bulgares venaient de s'installer se trouva, au IXe et au Xe siècle, dans des conditions particulièrement favorables pour entrer en rapports directs avec l'art de l'Asie antérieure.

Les céramiques lustrées de Patleina proviennent les unes d'une décoration architecturale, les autres d'icones en faïence.

Les Icones en Faïence

A. SAINT-THÉODORE

La plus importante de ces images représente un saint (pl. I). Trouvée hors de l'église, dans les décombres qui recouvraient le donjon du monastère, elle est formée d'une trentaine de carreaux (12 × 12 × 0,5 cm.), en pâte légèrement teintée de rose; sur une des faces subsiste la décoration vernissée, admirablement conservée; l'autre adhérait à une couche de mortier de chaux. L'image a été trouvée brisée en morceaux, mais on a pu reconstituer la partie principale. Elle représente la tête et les épaules d'un saint barbu qui porte une broigne et un manteau noué sur la poitrine. C'est cette partie de l'image que reproduit notre gravure. D'autres fragments, dont la disposition toutefois n'est pas certaine, mais qui appartiennent au même ensemble, continuent l'image dans le sens de la largeur et de la hauteur. Deux rangées de carreaux doivent être ajoutées dans la partie inférieure et une autre de chaque côté de l'icone. Les carreaux du bas continuent le dessin du manteau du saint; ceux des deux côtés sont plus curieux: trois d'entre eux portent l'inscription, en belles lettres majuscules: [Α] ΓΙΟС
ΘΕΔ
ΟΡΟС

L'icone représente donc saint Théodore. Le dessin de la tête allongée, avec la barbe pointue, aussi bien que le costume militaire,

---

(1) Au cours de ces dernières années plusieurs archéologues bulgares et hongrois se sont attachés à prouver que les Bulgares, au moment de leur arrivée dans la péninsule, conservaient la tradition de l'art monumental iranien. Cette hypothèse qui, si je ne me trompe, a été proposée pour la première fois par Strzygowski, se trouve exposée dans plusieurs articles de journaux bulgares, dans une brochure (*Madarskijat konnik*, Sofia, 1925) due à la collaboration d'A. Protič, J. Kacarov et G. Feher; dans le livre de B. FILOV, *Staroblgarskoto izkustvo* (Sofia, 1924; édition bulgare augmentée de l'ouvrage: *L'ancien art bulgare*, Berne, 1919), dans un essai d'A. PROTIČ, dans les *Jzvěstija B. A. I.*, IV, 1927, p. 211 sq.

ne laissent aucun doute à cet égard : il s'agit de saint Théodore-guerrier, grand martyr d'Euchaïta (actuellement Tchorum) dans la province d'Amasia et de Sinope. Les grandes dimensions de l'image, qui a dû être unique dans son genre à Patleina, ainsi que sa place, dans le donjon, font penser à un rôle spécial que le saint a peut-être joué dans la vie du monastère. Il est probable, d'ailleurs, que le même saint a été représenté plus d'une fois sur des objets de Patleina. En effet un fragment d'une icone minuscule, peinte sur une tablette en céramique, conserve les trois lettres OPO, qui faisaient vraisemblablement partie du nom de [θεοδ]ορο[ς]. Le culte de saint Théodore, parti d'Asie-Mineure au ve siècle, a été trop répandu à la fin du premier millénaire pour qu'on puisse rien affirmer. Mais il paraît légitime de rappeler en ce lieu qu'une vénération spéciale de saint Théodore, dans le pays du Danube, pouvait dater de l'époque de Justinien, qui donna le nom de Θεοδωρούπολις à plusieurs fortifications prédanubiennes et balkaniques (1). Euchaïta, la patrie du saint, reçut ce même nom sous Jean Tzimiscès (2). On pourrait également entrevoir un certain archaïsme dans l'inscription de la grande icone de Patleina, qui n'ajoute point au nom du saint l'une des épithètes de saint Théodore, ὁ τήρων ou ὁ στρατηλάτης.

Cette indication n'est devenue indispensable, comme on sait, que depuis l'époque où l'on a vu saint Théodore « le conscrit » *(tiro)* se doubler d'un saint Théodore « le général », processus qui apparaît dans les textes à partir du IXe siècle (3). Le saint Théodore tout court de notre céramique se rangerait donc à côté du *Sanc(tus) Theodorus*, sans épithète, de la célèbre mosaïque de Rome, commandée par le pape Félix IV (526-30) pour l'église Saints-Cosme-et-Damien (4).

Le type du saint, sur les deux images, est semblable aussi. D'ailleurs l'iconographie de saint Théodore est parmi les plus stables. Elle l'a été au point que, lors du dédoublement du saint, l'art continua de représenter le conscrit et le général sous des traits absolument identiques. Les images tardives, qui représentent les deux Théodore

(1) PROCOPIUS, *De aedif.*, IV, 6, p. 289, 305, 306, 307.

(2) ZONARAS, XVII, p. 317-318. Cf. H. DELEHAYE, *Les légendes grecques des saints militaires*, Paris, 1919, p. 13-14.

(3) *Ibidem*, p. 15.

(4) Meilleures reproductions dans WILPERT, *Mosaiken und Malereien*, pl. 106, 107.

dans un même cadre et dans des attitudes analogues (1), montrent d'une manière évidente qu'il ne s'agit là que d'une répétition du même personnage. Ainsi l'art prouve la justesse de la découverte du R. P. Delehaye, tout en montrant l'importance de l'image de dévotion dans la vie religieuse du peuple. Le croyant tenait à retrouver l'aspect familier de son saint Théodore, — qu'il fût Tiron ou Stratilate, peu lui importait, — car, aussi bien que les peintres, il ne lisait guère les histoires des saints. L'hagiographie était affaire d'une minorité livresque, l'art s'adressait surtout à la foule des illettrés qui ne connaissaient que la tradition des images.

L'inscription grecque sur l'image de Patleina est incorrecte. Elle semble plutôt être dûe à un artisan étranger. L'art de l'icone aussi dénonce une conception peu familière au génie grec. En effet ce n'est pas dans les œuvres byzantines à proprement parler qu'on trouve ces traits caractéristiques de l'image de Patleina : absence de modelé, schématisation radicale des cheveux et de la barbe, contours appuyés, expression dure et figée des yeux grand ouverts. Par contre, ce sont bien là des particularités de l'art chrétien de Palestine,

(1) Nous connaissons trois images identiques de ce sujet, toutes en Bulgarie. Ce sont des peintures murales : 1° dans une chapelle de la Trapesica, à Tirnovo (voy. notre *Peinture religieuse en Bulgarie*, p. 112) ; 2° dans l'église du monastère Kremikovci, près de Sofia (*ibidem*, chap. VII ; reproduction : PROTIČ, dans le *Recueil d'études dédiées à la mémoire de N. P. Kondakov*, Prague, 1926, p. 104, fig. 4) ; 3° dans l'église du monastère Poganovo (*ibidem*, p. 106, fig. 7. Grabar, dans *Jzvêstija B. A. I.*, IV, 1927, pl. XLI, 2). Ces monuments datent, le premier du XIVe siècle (?), les deux autres de 1500 environ. Les trois images représentent saint Théodore Tiron et saint Théodore Stratilate, d'un type identique, tournés l'un vers l'autre et élevant les deux bras vers le Christ, dont on aperçoit le buste en haut de la scène. Le Christ tend deux couronnes aux saints qui, avant de se mettre en prière, avaient déposé leurs armes sur le sol, à leurs pieds. La répétition de cette image dans plusieurs églises fait penser à l'existence d'un modèle commun à toutes ces copies. Ne serait-ce pas une icone vénérée des saints Théodore, dans le sanctuaire célèbre qui leur est dédié, à Serrès? Dans un article consacré aux antiquités de Serrès, P. N. Papageorgiou mentionne, à la cathédrale des saints Thédore, une icone remarquable qui représente les deux patrons du sanctuaire (*Byz. Zeit*, 3, 1894, p. 250).

Cet exemple d'une influence exercée par une icone vénérée ne serait pas isolé dans l'art balkanique. A Serrès même (Perdrizet, dans les *Monuments Piot*, X, p. 136) et à Boiana (GRABAR, *La peinture religieuse en Bulgarie*, p. 120 sq., pl. IX) on a reproduit des images célèbres de Constantinople représentant le Christ ; à Nagoričino une Vierge ἐλεοῦσα copie une icone vénérée en Thessalie, — la Vierge ΠΕΛΑΓΟΝΙΤΗCΑ.

d'Égypte, de Cappadoce, de Mésopotamie et d'Arménie (¹). Certains détails — les moustaches en mince cordon, qui retombent au coin des lèvres, et le menton imberbe — garantissent l'origine asiatique du type, car ils correspondent à une particularité de la forme des moustaches et de la barbe chez les populations de l'Asie antérieure (²). Beaucoup de monuments de provenance asiatique reproduisent cette disposition de la barbe et des moustaches (³) ; dans d'autres, qui sont des œuvres occidentales (⁴), ce trait fait deviner des copies de modèles orientaux. Le plus célèbre des exemples en Occident, qu'il faut placer à côté du saint Théodore de Patleina, est la tête morose du Christ, dans la mosaïques de Saint-Paul-hors-les-murs (⁵). Due à la restauration du IXᵉ siècle, elle compte, comme on sait, au nombre des importations de l'art oriental à Rome. Isolée dans l'art romain, cette tête de Christ a des points de ressemblance — et précisément dans la facture des moustaches et de la barbe — avec le Pantocrator archaïque de Daphni (⁶) et une série de Christ dans l'art roman (⁷). A un autre point de vue encore la tête de Patleina peut intéresser l'iconographie du Christ : la barbe pointue de saint Théodore, traitée comme une masse compacte, est analogue à la barbe de Jésus, dans les images appelées par les anciens iconographes russes « Christ à

(¹) Parmi les nombreux monuments, citons quelques exemples : en Palestine, les miniatures du IXᵉ siècle du Par. gr. 923 et de l'Ambros. 49-50 ; en Égypte, les fresques de Baouît et de Saqqara, les miniatures, depuis la Chronique Alexandrine jusqu'au Par. copte 13 ; en Mésopotamie, les miniatures de l'Évangile publié par STRZYGOWSKI ; en Arménie, les miniatures de divers manuscrits reproduits dans les ouvrages de F. MACLER (*Miniatures arméniennes*, pl. VI sq., IX sq. ; *Rapport sur une mission scientifique en Arménie*, dans les *Nouvelles archives des missions scientifiques et littéraires*, nouv. série, XIX, 2, 1910, fig. 24-26).

(²) Voy. par exemple, la forme de la barbe et des moustaches, dans les miniatures persanes, dans M. E. BLOCHET, *Les peintures des manuscrits orientaux de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1920, pl. XXIII-XXVI, XXXV, XXXIX-XLIII, etc.

(³) Voy. les exemples cités dans notre *Peinture religieuse en Bulgarie*, chap. V.

(⁴) Exemples *ibidem*.

(⁵) Photographie Anderson 168. Cf. MICHEL, *Histoire de l'art*, I, 1, fig. 29.

(⁶) MILLET, *Daphni*, fig. 48, p. 105.

(⁷) Voy., par exemple, Et. HOUVET, *Cathédrale de Chartres. Portail Royal*, pl. 39, 46, 49, 52.

la barbe mouillée »(¹). L'art essentiellement oriental et la date de la céramique de Patleina, antérieure de plusieurs siècles aux images russes du Christ, prouvent la provenance asiatique et ancienne du prototype des « barbes mouillées » russes.

B. AUTRES ICONES.

Des fragments disparates, trouvés à Patleina, font voir que le monastère possédait, à côté de la grande image de saint Théodore, d'autres icones en céramique, auxquelles leurs dimensions et leur caractère assignent une place à part.

C'étaient de très petites icones formées chacune d'une tablette unique, épaisse de quelques millimètres à peine. Quelques-unes d'entre elles, sinon toutes, étaient entourées d'un cadre en relief,

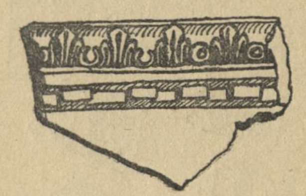


Fig. 9 (²/₃ gr. nat.)

qui reproduit un motif antique : frise de feuilles d'acanthe et série de denticules (fig. 9). A l'intérieur du cadre sur le fond rosâtre de l'argile se détachent des figures, les unes dessinées au pinceau et rehaussées de quelques couleurs, les autres en relief. A côté des figures, des inscriptions, peintes en noir ou gravées dans la pâte avant la cuisson, indiquaient les noms des saints représentés.

De ces objets, qui devaient être charmants, bien peu de restes sont conservés à Preslav : aucune image entière, aucune suite de plus de trois lettres. Toutefois une figure a pu être déterminée (fig. 10). C'est un archange en costume de parade : il se tient debout et de face, la sphère dans la main gauche, vêtu d'une sorte de dalmatique bleu-clair avec, au milieu de la poitrine, le *loros* jaune décoré de pierreries.

(¹) Kondakov, *Christ*, pl. VIII, p. 24.

Un fragment de tête montre un visage de couleur rose, et une coiffure abondante de cheveux frisés ; de grandes ailes complètent l'image.

Le dessin des ailes est caractéristique : les longues plumes juxtaposées, parallèles les unes aux autres, absolument rigides forment un contour en zigzags pointus, inconnu à l'art de Byzance, où la ligne



Fig. 10 (²/₃ gr. nat.)

harmonieuse des ailes contribue beaucoup à l'élégance de la figure angélique (¹). L'art byzantin ne s'attarde pas non plus à dessiner sèchement et minutieusement chaque plume : il ne les détache qu'à peine, préoccupé de l'effet d'ensemble. Par contre l'art oriental,

(¹) Voy., par exemple, les anges montant la garde à côté du Christ et de la Vierge, à Saint-Apollinaire-le-neuf ; les deux archanges sur l'arc triomphal de Saint-Apollinaire-in-classe, à Ravenne ; l'archange Gabriel de l'Annonciation byzantine, dans les mosaïques, fresques, miniatures.

depuis les Babyloniens (¹) et les Perses achéménides (²), jusqu'aux œuvres chrétiennes (³), suit la formule que nous observons à Patleina, et que lui emprunta aussi l'art du haut moyen-âge latin (⁴).

Deux autres fragments montrent le pied et le pan de l'*himation* bleu-clair de deux figures, debout côte à côte sur une bande de sol



Fig. 11 (²/₃ gr. nat.)

au-dessus de laquelle apparaît le fond rosâtre de l'argile. Appuyés sur un pied et avançant l'autre légèrement, les personnages sont représentés de face, immobiles et graves (fig. 11). Le dessin des plis longs et simples, déterminé par des contours schématiques, précise

(¹) LAYARD, *The Monumenths of Nineveh*, I, pl. 3, 4, 5, 7, 7 *a*, 25, etc. ; II, pl. 3, 5, etc. PERROT et CHIPIEZ, *Histoire de l'art*, II, fig 29, 83, 114, 123, 124.

(²) DIEULAFOY, *L'art antique de la Perse*, I, pl. 3, 4, 5, 6, 7, sq. Cette formule pour représenter les ailes s'est perpétuée plus tard dans la miniature persane. Exemples : MIGEON, *Manuel*, fig. 13, 15. BLOCHET, *Les peintures des manuscrits orientaux de la Bibliothèque Nationale*, pl. XXXII.

(³) Voy., par exemple, les ailes des anges, dans le Par. copte 13 (MILLET, *Évangile*, fig. 10, 123), le Lond. addit. 7169 (MILLET, *Évangile*, fig 145).

(⁴) Voy. par exemple, les anges des miniatures irlandaises, du Book of Kells (ZIMMERMANN, *Vorkarolingische Miniaturen*, pl. 174-176), du

la facture de l'artisan, qui n'a pas cherché à modeler les draperies. Il se sert, pour la représentation des vêtements très larges, d'une formule qui fut en vogue depuis le règne de Justinien jusqu'au IXe siècle, et qui se caractérise par l'ampleur du costume qui dissimule entièrement le corps du personnage (1). La schématisation radicale des draperies de ce type place la peinture de Patleina à côté des monuments orientaux des VIIe, VIIIe et IXe siècles (2). La forme des souliers portés par l'un des deux personnages donne lieu à une observation analogue et plus nette encore : c'est une chaussure qui se retrouve couramment sur les monuments de la deuxième moitié du premier millénaire (3) ; elle est traitée suivant le goût oriental de l'art de cette époque (4).

Codex Aureus de Saint-Gall (*ibidem*, pl. 188, 191) ; des miniatures mérovingiennes du Sacramentaire de Gellone (*ibidem*, pl. 154, 155, 159) ; des miniatures du *Codex Ammiatinus* (*ibidem*, pl. 222 *) ; des illustrations des *Exultet* : Gaete I, pl. 4, 6 ; Gaete II, pl. 4 ; Mont-Cassin, pl. 7. Les anges des miniatures romanes portent des ailes dont la forme s'inspire du type oriental : cf. Ph. LAUER, *Les enluminures romanes des manuscrits de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1927, pl. XIV-XVI, XXI, XXIV, XXX, etc.

(1) Voy., par exemple, les figures des martyrs, dans les mosaïques de Saint-Venance au Latran, les effigies de saint Démétrios et des donateurs, dans la basilique de Salonique, les représentations des prophètes, des apôtres, des anges, des bienheureux, dans les mosaïques sur l'arc triomphal de Sainte-Praxède et des Saints-Nerée et Achillée, sur les voûtes de Saint-Zenon.

(2) Voy. les monuments cités à la note précédente. Les œuvres commandées par Jean IV, au Latran, par Pascal I, à Sainte-Praxède, par Léon III, aux Saints-Nerée et Achillée, quoique à Rome, dérivent toutes de l'art oriental. Nous sommes d'ailleurs en état de leur joindre quelques monuments exécutés en Orient même, telles les miniatures des manuscrits palestiniens Par. gr. 923, Ambros. 49-50. La draperie y est traitée comme une tache uniformement dorée, avec des contours tracés à l'encre noire. Les miniaturistes irlandais et mérovingiens (par exemple ceux qui exécutèrent les images du Sacramentaire de Gellone) se sont servis d'une facture semblable. Ils remplacent seulement l'or par d'autres couleurs moins coûteuses.

(3) Voy. les fresques de Baouît (Clédat, *Baouît*, chapelles III, XII, XVIII ; pl. XXI, LIX), les mosaïques de Ravenne et de Rome (Saint-Vital à Ravenne ; Saints-Cosme et Damien, Saint-Venance, Sainte-Agnès-hors-les-murs, Saint-Laurent-hors-les-murs, Saint-Théodore, Sainte-Praxède, Sainte-Cécile, Sainte-Marie-in-Domnica, Saint-Marc, à Rome (Garrucci, *Storia*, pl. 252, 253, 264, 271, 272, 273, 285, 286, 292, 293, 294).

(4) En effet, le *campagus* byzantin n'a pas exactement la même aspect sur tous les monuments cités. Parmi ces variantes, le dessin de Patleina se rapproche surtout des exemples de Baouît et des œuvres commandées par

Un petit fragment nous donne quelque idée du genre des icones en relief (fig. 12). On y voit une partie de la poitrine et le bras droit d'un personnage vêtu d'un himation violet sous lequel apparaît la manchette jaune de la tunique. D'après la position de la main, le personnage semble tenir un objet à long manche posé obliquement. On supposerait volontiers une croix de procession, comme on en voit entre les mains des saints depuis le Ve siècle (1).

A gauche du personnage apparaissent les traces de deux ou de trois lettres indéchiffrables. On ne saurait donc préciser davantage le sujet de l'ensemble perdu. Mais le fragment nous renseigne parfaitement sur la technique artistique. Les reliefs à figures de la deu-



Fig. 12 (2/3 gr. nat.)

xième moitié du premier millénaire sont rares. On en connaît pourtant l'aspect : modelé faible ; absence des surfaces arrondies ; relief ramené à quelques plans approximativement parallèles ; dessins gravés qui s'efforcent de couvrir entièrement la surface; plis de la draperie traités en séries de lignes parallèles.

Des ivoires fournissent des exemples de ce style (2). Mais son origine orientale est encore prouvée par sa ressemblance avec les

Pascal I (Sainte-Praxède, Sainte-Cécile, Sainte-Marie-in-Domnica) et par Grégoire IV (restauration de Saint-Marc), qui faisaient reproduire à Rome des modèles orientaux.

(1) Les traits multiples qui rattachent nos céramiques à l'art oriental archaïque, permettent cette hypothèse, car aux VIe et VIIe siècles les monuments présentent souvent des images du Christ, des anges, des saints, avec une croix à long manche. Voy. les exemples cités plus loin, au chapitre II.

(2) Voy. surtout un ivoire égyptien de l'ancienne collection Maspéro, qui représente le Christ : STRZYGOWSKI, dans *Röm. Quart.*, XII, 1898, p. 22, fig. 3. Cf. CATTANEO, *L'architettura in Italia del secolo VI al mille circa*, p. 148, fig. 78 (relief de style oriental, au musée de Capoue ; XIIIe siècle).

procédés de la sculpture en Syrie (1) et en Asie Mineure (2), sur les monuments des premiers siècles de notre ère. Ce style apparaît ensuite dans les monuments chrétiens, sur des bas-reliefs décoratifs en stuc, au ve siècle, dans le Baptistère des Orthodoxes, à Ravenne (3) ; au VIIIe siècle, dans le *Tempietto* à Cividale (4). L'emploi du stuc pour la représentation de la figure humaine, si rare dans la sculpture



Fig. 13 (2/3 gr. nat.)

chrétienne, a permis de reconnaître en ces deux monuments des œuvres d'origine orientale (5). Or, le relief de Patleina se place à côté des stucs de Ravenne et de Cividale : le style est analogue, et la technique de cette céramique lustrée est de la même provenance que les revêtements en stuc.

(1) Voy. la facture des draperies, sur les sculptures palmyréniennes : D. SIMONSEN, *Sculptures de Palmyre*, pl. I sq.

(2) Voy. les sculptures du musée de Brousse : G. MENDEL, dans *B. C. H.*, XXXIII, 1909, p. 283 sq.

(3) VENTURI, *Storia*, I, fig. 116. Photographies à l'Institut de l'art de l'Université de Strasbourg.

(4) VENTURI, *Storia*, II, fig. 102.

(5) STRZYGOWSKI, *Das orientalische Italien*, p. 17 sq.

On a vu que les petites icones de Patleina étaient entourées de cadres sculptés (1). D'autres fragments de céramiques, trouvés au même endroit, et qui portent des ornements aussi fins que ceux des cadres, appartiennent peut-être au même ensemble. Une partie de ces fragments proviennent de petites tablettes plates ; la grande majorité affectent la forme de demi-colonnes, de section circulaire (fig. 14) ou polygonale (fig. 13) ; les uns comme les autres sont creux. On peut supposer que ces pièces se groupaient en une sorte de bordure autour des icones : leur forme convient pour un encadrement ; les ornements qu'ils portent leur assignent un rôle uniquement décoratif.

On voit, sur les demi-colonnes à trois faces, une tresse épaisse formée de plusieurs bandeaux blancs et bruns, avec des points blancs entre les croisements (fig. 13). Les autres bordures portent une série



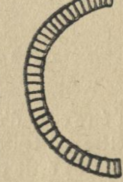


Fig. 14 (2/3 gr. nat.)

d'ornements, composés chacun de deux palmettes réunies par un double bandeau ; un petit cercle couvert de points en marque le centre, tandis que des deux côtés un groupe de trois imbrications remplit le vide entre les palmettes ; l'ensemble affecte la forme de la croix (fig. 14). Les ornements sont peints en brun et ocre.

Une petite croix de forme archaïque apparaît sur un fragment isolé. De couleur grise, elle porte au bout de chaque branche trois boules jaunes ; elle reproduit peut-être une croix en argent avec des ornements en or. La base donnait probablement naissance aux deux feuilles symétriques de la « croix fleurie » : une partie de la feuille de droite se voit sur le fragment (fig. 15).

(1) Voy. plus haut, p. 21.

Un autre fragment isolé, de forme composite, montre une palmette avec trois feuilles allongées, déformation d'une fleur de lotus stylisée. Une sorte de cadre, en forme de bandeau étroit et recourbé, apparaît à droite, visible sur un espace très restreint ; divisé en compartiments par des séries de traits transversaux, il est décoré d'imitations de pierres précieuses en forme d'amandes (fig. 16). Ce cadre

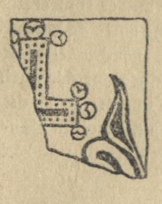






Fig. 15 et 16 (²/₃ gr. nat.). Fig. 17 (gr. nat.)

paraît être celui d'un médaillon, mais le morceau est trop petit pour permettre de tenter une reconstitution de l'ensemble. Un dernier fragment de cette série montre, enfin, un petit canard, dont le corps, schématisé à la manière orientale, ressemble à un objet d'orfèvrerie décoré d'incrustations (fig. 17).

L'ornementation des petites bordures ne fait qu'un avec les motifs des céramiques de la décoration architecturale. Les deux séries doivent être étudiées ensemble [1].

La décoration architecturale en faïence.

A côté des icones et des petites bordures, les fouilles de Patleina ont mis à jour une autre série de fragments de céramiques. Ce sont les restes de corniches monumentales (hautes de 16 cm. environ), de plats décoratifs et de sortes de tuiles (?). Tous ces objets appartenaient à la décoration architecturale.

[1] Voy. plus loin, au paragraphe consacré à cette série de céramiques.

A. CORNICHES.

Les corniches étaient composées d'une série de morceaux de céramique juxtaposés, dont chacun, large d'environ 12 cm., porte une ornementation de grande échelle, qui, en se répétant, forme une frise. Les fragments trouvés, tous du même profil bombé, offrent trois types d'ornements. La décoration de Patleina comptait donc vraisemblablement trois types de corniches.

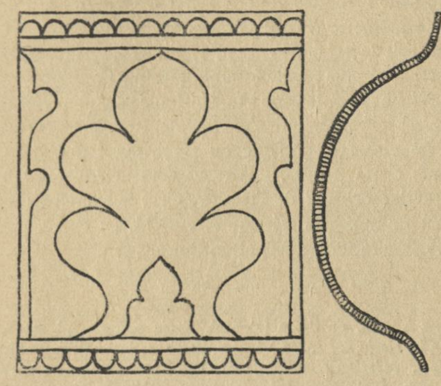


Fig. 18

L'ornement du premier type consistait en une frise de feuilles d'acanthe dressées (fig. 18). On connaît ce motif, d'abord sous sa forme grecque où les feuilles conservent leur aspect naturel [1]. La schématisation ultérieure sépare les feuilles voisines, elle souligne la différence entre les deux types de feuilles qui alternent sur la frise, elle s'attaque surtout à la feuille étroite qu'elle étire en hauteur,

[1] Corniches à Damas (Vogüé, *Syrie centrale*, pl. 28), à Qalb-Louzeh (*ibidem*, pl. 129), à Kalat-Sema'n (*ibidem*, pl. 148). D'autres variantes à Adalia et à Tomarza, en Pamphylie et en Cappadoce (Rott, *Kleinasiatische Denkmäler*, fig. 14, 62). Voy. encore, parmi les monuments qui touchent à l'art de Patleina, Cividale, *Tempietto* (Venturi, *Storia*, II, fig. 101 ; Strzygowski, *Das orientalische Italien*, fig. 6, p. 21). Une corniche, à l'intérieur de Santa-Fosca, à Torcello, offre un motif semblable.

tout en le serrant des deux côtés et en réduisant ses contours à de simples zigzags. Ainsi transformé, l'ornement antique prend un aspect irréel. C'est sur les monuments orientaux (¹) et sur les œuvres de l'art barbare de l'Italie (²), tributaire de l'Orient, qu'on observe surtout cette formule nouvelle. L'ornement de Patleina en dérive ; il offre la dernière phase de la transformation : la feuille mince n'est qu'une tige avec deux renflements de zigzags, et cette forme la rapproche du type de la palmette persane (³). Dans la feuille large, tous les contours sont arrondis, tout le relief a disparu ; elle prend une apparence de palmette à cinq pétales. La petite feuille de la base, quelle qu'en soit la schématisation, trahit encore la dépendance du motif entier par rapport à la formule antique (⁴). L'ornement de la première corniche remonte donc à une formule grecque, mais reproduite sous un aspect oriental, qui s'efforce de transformer l'acanthe en palmettes. Le violet magnifique du fond, sur lequel se détachent les ornements clairs (blancs, jaunes et couleur fraise) (⁵), manifeste aussi le caractère oriental de l'œuvre : c'est le système d'opposition des valeurs cher aux arts asiatiques, enrichi, en outre, par la polychromie des décorations mésopotamiennes.

(¹) Frises à Safa, en Syrie (Vogüé, *Syrie centrale*, pl. 24. Cattaneo, *L'architettura in Italia dal secolo* VI *al mille circa*, fig. 24), à Takht-é-Bôstan J. de Morgan, *Mission scientifique en Perse*, IV, *Recherches archéologiques*, Paris, 1896, fig. 201). Voy. les sculptures paléo-chrétiennes à Kairouan (Saladin, *La mosquée de Sidi Okba à Kairouan*, fig. 25).

(²) Frise au-dessus d'un arc de kiborion (VIIIe—IXe s.), sur la place Saint-Dominique à Bologne : une véritable palmette à quatre pétales arrondis y alterne avec une feuille pointue à trois bouts (Cattaneo, *L'architettura in italia dal secolo VI al mille circa*, fig. 53).

(³) Dieulafoy, *L'art antique de la Perse*, V, fig. 83 : escalier du palais achéménide de Suse. La palmette imite un motif égyptien (*ibidem*, fig. 24-26).

(⁴) Comparez ces feuilles larges de Patleina aux dessins analogues sur les coupes paléo-musulmanes, où la forme primitive de la petite feuille apparaît très nettement : c'est une déformation de l'arête principale de la grande feuille. Cf. surtout R. Koechlin, *A propos de la céramique de Samarra*, dans *Syria*, VII, pl. XLIV, 2. A côté de cette coupe provenant de Suse se place une autre, où la schématisation de l'arête est plus avancée et plus rapprochée de la formule de Patleina (Pézard, *La céramique de l'Islam*, pl. XXXII).

(⁵) Voy. une reproduction en couleurs assez fidèle, dans les *Izvêstija B. A. D.*, IV, 1914, pl. XXXIV.

La deuxième corniche (fig. 19) répète sur chaque pièce de céramique un motif assez complexe, une sorte de fleuron formé de deux feuilles qui se font face et dont les tiges se séparent en bas pour dessiner deux grandes volutes. Ces volutes sont surmontées de feuilles ; de petites feuilles de lierre sur de longues tiges et des grappes de baies s'en détachent ; une sorte de ceinture embrasse les deux tiges principales à la base du fleuron central. L'ensemble, rigoureusement symétrique, est égayé de couleurs vives (vert, jaune et couleur fraise). Enfin une bordure, qui reproduit un ornement antique, encadre le tout d'un bandeau bleu et jaune.



Fig. 19

Plusieurs éléments de cette deuxième frise (les bordures, les baies, les feuilles) sont, tout comme l'ornement de la première corniche, des motifs antiques transformés selon le goût oriental (¹).

(¹) Le motif des bordures se trouve d'ailleurs souvent représenté sur les plus anciens monuments mésopotamiens, et notamment comme ornement d'étoffes précieuses. Cf. Layard, *The Monuments of Nineveh*, I, pl. 43, 48. Perrot et Chipiez, *Histoire de l'art*, II, fig. 447, 449. Plus tard il revient dans l'art paléomusulman de la Mésopotamie. Cf. Herzfeld, dans *Islam*, I, pl. III en bas, p. 55-56 (Al-Gharrah). Le motif des tiges s'amincissant brusquement vers le bout, qui porte une feuille en forme de cœur, réapparaît dans les manuscrits occidentaux pré-romans, inspirés par des mo-

Mais on ne saurait en dire autant de l'ensemble. Il est caractérisé par les demi-feuilles qui se répètent quatre fois. Ces demi-feuilles, qui dans la frise apparaissent toujours deux par deux, et sont formées de trois pétales pareils aux pétales des palmettes, sont bien les palmettes « fendues » (*gespaltete*) qui ont fait l'objet d'une étude de M. Strzygowski (1). Le savant viennois a montré que la palmette fendue a été trouvée et propagée par l'art mésopotamien. C'est vers le règne de Justinien, sinon avant, qu'elle apparaît en Syrie, dans les monuments chrétiens (2), pour connaître plus tard un succès particulier dans l'art musulman naissant (3). Sur ce point Patleina suit donc un enseignement artistique venu de l'Asie antérieure. En outre, la tendance à transformer les feuilles en palmettes, observée sur la première frise, paraît être particulièrement caractéristique de notre décoration (4).

D'autre part, quelques analogies semblent confirmer l'origine orientale du motif. On peut citer une frise du palais de Spalato (5), l'ornementation d'une plaquette du Musée de Vienne, qui provient d'Éphèse (6), une série de chapiteaux, du VIe siècle, d'origine orientale, à Saint-Marc d'Alexandrie (7), à Saint-Vital de Ravenne (8),

---

dèles orientaux (ZIMMERMANN, *Vorkarolingische Miniaturen*, pl. 134 *a* : Par. lat. 2110, *Excerpta Augusti*, fol. 252°; VIIIe siècle. Sur les origines orientales du manuscrit voy. texte, p. 80-81), dont un manuscrit grec du VIe siècle, à la Nationalbibliothek de Vienne (n° 847), nous donne une idée (GLÜCK, *Christliche Kunst des Ostens*, pl. I).

(1) STRZYGOWSKI, *Mschatta*, p. 281 sq.

(2) Voy., par exemple, Safa, en Syrie (VOGÜÉ, *Syrie centrale*, pl. 24). Mchatta doit dater de la même époque.

(3) STRZYGOWSKI, *Mschatta*, p. 282-283. Voy. les stucs du Vieux-Caire, les céramiques paléo-musulmanes, les stucs et les bois sculptés d'Ibn-Tulun, de Kairouan et des plus anciennes mosquées de la Mésopotamie.

(4) STRZYGOWSKI (*Mschatta*, p. 28 sq.) observe cette évolution sur les ornements des chapiteaux sassanides et les tissus de la même origine.

(5) Spalato, palais, temple de Jupiter (G. NIEMANN, *Der Palast Diokletians in Spalato*, Vienne, 1910, pl. XVII). Voy. aussi les corniches du mausolée (*ibidem*, fig. sur p. 57, 65, 67, 68). Cf. STRZYGOWSKI, *Altai-Iran*, fig. 70, 71.

(6) STRZYGOWSKI, *Mschatta*, p. 266, fig. 43. L'auteur considère l'objet comme une œuvre persane. La plaquette fait partie des collections du *Kunsthistorisches Hofmuseum*, à Vienne.

(7) GAYET, *Monuments coptes du musée de Boulaq*, Paris 1889, pl. 3, fig. 4. Le chapiteau a été souvent reproduit (voy. les travaux de Grüneisen, de Glück, etc.).

(8) DIEHL, *Ravenne* (*Les villes d'art célèbres*), fig. sur p. 25, 27. STRZYGOWSKI, *Amida*, fig. 70.

à Parenzo (1) à Kairouan (2). La ressemblance de ces ornements avec notre motif ne s'arrête pas à l'aspect général, elle se poursuit dans le détail. Ainsi la ceinture qui serre les tiges, sous le fleuron central de l'ornement de Patleina, apparaît sur ces chapiteaux, sur la frise de Spalato, sur une aiguière sassanide de la collection Stroganov et un autre vase trouvé au N.-E. de la Russie (3). La palmette y est également semblable à la nôtre. La ceinture et le fleuron sont analogues sur un relief arménien de la fin du Xe siècle (4), et sur une étoffe chinoise qui reproduit un modèle sassanide (5).

Ce sont également des étoffes sassanides qui montrent l'origine d'un détail caractéristique des céramiques de Patleina. On voit sur l'ornement qui nous occupe, comme sur d'autres céramiques de Patleina (bordures des petites icones, etc.) un système curieux qui consiste à remplir la surface de chaque feuille par une tache de forme semblable, entourée d'une bordure d'une autre couleur. De longues séries d'étoffes sassanides et d'étoffes fabriquées sur des modèles sassanides, font le plus large emploi de cette formule (6), qui n'est qu'une des expressions les plus courantes de la technique asiatique du cloisonnement.

---

(1) O. MARUCCHI, dans le *Nuovo bul. arch. crist.*, II, 1896, pl. I. II. RIVOIRA, *Le origini della architettura lombarda*, fig. 137. Une miniature d'un manuscrit mérovingien (env. 700) à Saint-Petersbourg (Petrop. lat. Q. v. I, n° 13) représente un chapiteau analogue (ZIMMERMANN, *Vorkarolingische Miniaturen*, pl. 88, f).

(2) Plusieurs exemples à la mosquée de Sidi Okba à Kairouan : SALADIN, *La mosquée de Sidi Okba à Kairouan*, fig. 31.

(3) SMIRNOV, *Vostočnoe serebro*, pl. L (aiguière Stroganov), LXIV (vase trouvé dans le gouvernement de Perm). Voy. aussi, *ibidem*, pl. LXVII, LXIX.

(4) Relief provenant de l'église Gagik à Ani, Il semble dater du VIIe siècle Cf. STRZYGOWSKI, *Altai-Iran*, p. 218, fig. 183.

(5) Tissu du mikado Shomu (+ 749). Le monument, apporté au Japon de la Perse au VIIe siècle, est conservé au temple Horiouji, à Nara. Cf. LESSING, *Gewebesammlung*, pl. 30. STRZYGOWSKI, *Seidenstoffe aus Aegypten*, fig. 13, p. 171.

(6) LESSING, *Gewebesammlung*, pl. 3, 6, 10, 13, 15, 16, 17, 19, 21, 23, 26, 31, 34, 67, 75, etc. STRZYGOWSKI, *Seidenstoffe aus Aegypten*, fig. 2, 3, 9, 10, 11, 13, 14. G. MIGEON, dans *Gazette des beaux-arts*, 1908. II, p. 486 sq, Abbé Eugène CHARTRAIRE, *Le trésor de la cathédrale de Sens* (*Collections publiques de France. Memoranda*), Paris, s. d., fig. p. 40, 42.

Mais c'est surtout avec l'ornementation de la troisième corniche que nous nous retrouvons en plein art sassanide (fig. 20). L'ornement représente une sorte de vase, qui porte un bouquet d'acanthes, ingénieusement schématisés et semés de pétales de fleurs. Des palmettes rigides se dressent des deux côtés. Les couleurs vives prêtent à cette ornementation un éclat tout particulier : des verts, des jaunes, des bleus, des roses, se détachent sur le fond blanc crémeux de l'argile.



Fig. 20

Certaines briques émaillées de Ninive montrent le point de départ de ce motif : on y voit déjà le vase à base rectangulaire, les deux « cornes » qui s'en élèvent, les deux tiges qui portent le bouquet et le petit arc qui réunit ces tiges (1). Seulement les feuilles d'acanthe y font place à une palmette. Le soubassement rectangulaire des monuments de Ninive réapparaît plusieurs fois sur les étoffes sassanides et paléobyzantines (2). Son aspect s'y rapproche de celui de Patleina, comme dans notre céramique, le soubassement y est orné d'une rangée d'incrustations. Les mosaïques plus réalistes de Qoubbet-es-Sakhrah,

(1) LAYARD, *The monuments of Nineveh*, pl. 39 A, 43, 44, 47, 50, surtout 52, 1, 5 ; 54 ; 55, 3. POTTIER, *Les antiquités assyriennes. Musée du Louvre*, pl. 32, nos 191, 192.

(2) Voy. LESSING, *Gewebesammlung*, pl. 52, 53 *a*, 78. MIGEON, dans *Gazette des beaux-arts*, 1908, II, fig. p. 491 ; *Manuel*, fig. 334, 335.

à Jérusalem (1), et celles de Bethléem (2), présentent ce détail, en montrant des vases ornés d'incrustations de perles et de nacre disposées en bandes.

Ce sont des sculptures sassanides qui présentent l'aspect primitif du bouquet d'acanthes de Patleina. Ainsi un chapiteau de Behistoun (3) et un autre à Takht-é-Bostân (4) font voir, au sommet d'une espèce de candélabre persan, aussi bien les feuilles latérales que les bourgeons centraux qui, après une forte schématisation, amenèrent aux abstractions de notre céramique. Sur le monument sassanide, les feuilles latérales sont facilement reconnaissables encore : on en voit l'intérieur et la moitié du revers. A Patleina, ce revers seul a conservé l'aspect d'une feuille. Déjà à Behistoun et à Takht-é-Bostân l'intérieur, quoique très net, n'est indiqué que par un contour ; à Patleina il n'en reste que peu de chose, — les zigzags qui s'expliquent comme un schéma géométrique du contour anguleux de la feuille d'acanthe (5). On observe ce même procédé, sous une forme un peu moins abstraite, dans les incrustations des écoinçons au-dessus des colonnes des galeries à Sainte-Sophie de Constantinople (6).

Au centre de l'ornementation, les deux figures qui affectent la forme de triangles sont déjà contenues dans les reliefs de Behistoun et Takht-é-Bostân. Celui du bas est le schéma d'une feuille vue de face : la tache verte qu'il porte est une indication schématique courante de la nervure en saillie à la base de la feuille (7). Les petits arcs trilobés, aux croisements des feuilles, figurent également sur le chapiteau de Behistoun et sur celui de Takht-é-Bostân : il semble que ce soit des boutons de fleurs ou des sommets de feuilles penchées vers le spectateur. Enfin le grand bourgeon central, enveloppé de jeunes feuilles non ouvertes, est traité suivant l'ancienne manière chal-

(1) VOGÜÉ, *Le temple de Jérusalem*, pl. XXIII.

(2) VOGÜÉ, *Les églises de la Terre Sainte*, pl. III, IV.

(3) FLANDIN et COSTE, *Voyage en Perse*, pl. 17 *bis*.

(4) J. DE MORGAN, *Mission scientifique en Perse*, IV, fig. 184.

(5) Voy. un schéma semblable sur une palmette à base d'acanthe : SMIRNOV, *Vostočnoe serebro*, pl. XLIX, 83 (plat oriental trouvé dans le gouvernement de Charkov). Voy. aussi le plat reproduit *ibidem*, pl. LI, 85.

(6) DIEHL, *Constantinople* (*Les villes d'art célèbres*), fig. p. 61 (à droite, en haut), et surtout les belles photographies de la Messbildanstalt à Berlin (exemplaire à l'Institut d'art de l'Université de Strasbourg).

(7) Voy. plus haut, p. 30.

déenne (1), conservée jusqu'à l'époque sassanide (2). Les sortes d'écailles qui le couvrent sont parmi les motifs les plus fréquents de l'ornementation mésopotamienne. De son côté le sémis de pétales en forme de cœurs est un des procédés essentiels du décor sassanide (3).

Ainsi, tous les éléments du troisième type des corniches de Patleina se relient étroitement à l'art tardif de la Perse. Toutefois, si l'on conservait encore quelques doutes sur l'origine de l'ornementation dans son ensemble, il suffit de considérer un autre monument sassanide, une aiguière en or du trésor de Saint-Maurice à Agaune (dans le Valais). Son décor représente, en émail cloisonné, une palmette composite qui correspond à quelques détails près à l'ornementation entière de Patleina (4).

---

(1) LAYARD, *The Monuments of Nineveh*, I, pl. 6-9, 44, 47, 48, 50, etc.. POTTIER, *Les antiquités assyriennes. Musée du Louvre*, pl. 32. DIEULAFOY, *L'art antique de la Perse*, I, pl. 6-9, 25, 30, 31, 39 B, 43 sq., 84.

(2) STRZYGOWSKI, *Seidenstoffe aus Aegypten*, fig. 2, 3, 4. LESSING, *Gewebesammlung*, pl. 22.

(3) Tissus : LESSING, *Gewebesammlung*, pl. 5 *b*, 10, 13, 15-19, 21, 52, 53 *b*, 55, 61, 78, dont (pl. 19), le tissu du caftan du roi sassanide, sur le bas-relief à Takht-é-Bostân. LAUER, dans *Monuments Piot*, XV, 1906, pl. XVII. STRZYGOWSKI, *Altai-Iran*, fig. 72, 73. ENLART, dans *Monuments Piot*, XXIV, 1920, pl. IX. MIGEON, dans *Revue de l'art ancien et moderne*, LI, 1927, février, fig. 7. Argenterie sassanide : SMIRNOV, *Vostočnoe serebro*, pl. XXI, XXXII.

Le motif des « cœurs » se classe parmi ceux des éléments du décor sassanide qui eurent le plus de succès en dehors de l'art de la Perse, et surtout chez les Musulmans. Voy. les tissus arabes (SCHLUMBERGER, *Epopée byzantine*, III, p. 597 sq.), la céramique mésopotamienne (PÉZARD, *La céramique de l'Islam*, pl. XXX, 1-3, XCIX, 3. Fr. SARRE, *Die Keramik von Samarra*, Berlin, 1925 (*Ausgrabungen von Samarra*, IV), pl. IV. Le motif passa aussi dans l'art chrétien, d'abord dans les miniatures exécutées en pays d'Asie (voy. Vat. gr. 354, fol. 42 : STRZYGOWSKI, *Amida*, fig. 311), puis dans les images mérovingiennes d'origine orientale, comme le Sacramentaire de Gellone (ZIMMERMANN, *Vorkarolingische Miniaturen*, pl. 153).

(4) La monographie de M. AUBERT, *Trésor de Saint-Maurice d'Agaune* (Valais), m'est restée inaccessible. Cf. DIEULAFOY, *L'art antique de la Perse*, fig. 114. J. D. BLAVIGNAC, *Histoire de l'architecture sacrée du quatrième au dixième siècle dans les anciens évêchés de Genève, Lausanne et Sion*, Leipzig, 1853, Atlas, pl. XXIV. Le dessin de la palmette-acanthe sur l'aiguière est remarquable. Il peut servir d'intermédiaire entre les chapiteaux sassanides et Patleina : les « zigzags » y conservent encore la ligne sinueuse d'une feuille réelle, mais ils sont déjà réunis par un contour extérieur, et une rangée de points apparaît exactement à la place où, à Patleina, on voit la série des « cœurs ». Voy. encore un type analogue, sur un vase sassanide (SMIRNOV, *Vostočnoe serbro*, pl. LV, 89) et sur un tissu du Sancta Sanctorum (LAUER, dans *Monuments Piot*, XV, 1906, pl. XV).

Somme toute les trois types d'ornementation que nous venons d'examiner ont surtout des points de contact avec les œuvres sassanides et les monuments qui en dérivent. C'est dans le même milieu qu'on retrouve tous les éléments de la décoration des petites bordures. La tresse serrée de la colonnette (fig. 13) est un des motifs essentiellement mésopotamiens, continués par les décorateurs sassanides (1). Les palmettes rigides en forme d'éventails (fig. 14, 15) sont du style le plus sévère, tel qu'on le voit sur les œuvres assyriennes ou persanes(2). Les imbrications des demi-disques (fig. 14) reproduisent la vieille formule babylonienne pour la représentation du sol (3), qui a gardé sa vitalité dans tout l'art mésopotanien et iranien postérieur (4).

B. COUPES.

D'autres fragments de céramique décorative de Patleina appartiennent au même milieu artistique. Ce sont tout d'abord les coupes, qui étaient vraisemblablement encastrées dans le mur. Nous en relevons au moins trois exemplaires, ou peut-être plusieurs pièces correspondant à trois types d'ornementation.

---

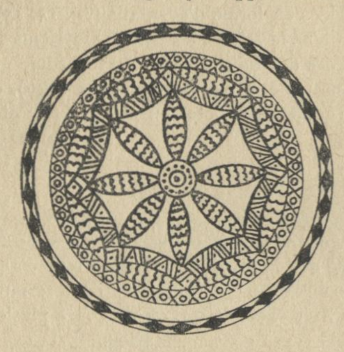
(1) LAYARD, *The Monuments of Nineveh*, I, pl. 51, 1; 52, 2-4, 6 ; 84, 15 ; 86, etc.PERROT et CHIPIEZ, *Histoire de l'art*, II, fig. 126, 127, 391, pl. XIII, XIV. DIEULAFOY, *L'art antique de la Perse*, fig 82. Dans l'art sassanide : chapiteaux d'Isphahan (FLANDIN et COSTE, *Voyage en Perse*, pl 27 *bis*), tissus de soie au Kunstgewerbemuseum à Berlin et ailleurs (MIGEON, dans *Revue de l'art ancien et moderne*, II, 1927, février, fig. 6, p. 100). LESSING, *Gewebesammlung*, pl. 15, 16, 17, 31. Abbé CHARTRAIRE, *Le trésor de la cathédrale de Sens*, fig. p. 40.

(2) LAYARD, *The Monuments of Nineveh*, I, pl. 39 A, 43, 44, 47, 50, 52; II, pl. 54, 55. DIEULAFOY, *L'art antique de la Perse*, fig. 80-83. Abbé CHARTRAIRE, *Le trésor de la cathédrale de Sens*, fig. p. 40. DIEHL, *Manuel*, fig. 131, 132, 312.

(3) LAYARD, *The Monuments of Nineveh*, I, pl. 33; 43,6; 63,2 ; 67, f ; 68 ; 69 ; 70 ; 74 ; 75 ; 81 ; II, pl. 20, etc.

(4) Voy. d'une part, les chapiteaux de Behistoun (FLANDIN et COSTE, *Voyage en Perse*, pl. 17, 17 *bis*) et, d'autre part, la céramique mésopotamienne (PÉZARD, *La céramique de l'Islam*, pl. XVIII, XIX).

La première coupe (fig. 21) est décorée d'une rosace à huit branches, dont les pointes sont réunies par un cadre aux côtés légèrement incurvés. Un cercle entoure ce motif central. Il porte une rangée de petits disques qui représentent peut-être des perles et des petits triangles qui ressemblent à des pierres incrustées ; le bord de la coupe offre une série de losanges qui rappelle une chaîne de pierres



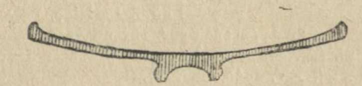


Fig. 21 (diam. env. 26 cm.)

précieuses. Enfin les pétales de la rosette et le fond entre le cercle et l'octogone sont garnis d'écailles. Cette manière de décorer une coupe rappelle de très près certains médaillons sculptés de Mchatta (1). La rosette à pétales pointus est nettement persane (2) ; les écailles

(1) Strzygowski, *Mschatta*, fig. 75 : table comparative des vingt types des médaillons sculptés de Mchatta

(2) Layard, *The Monuments of Nineveh*, II, pl. 56 (ornement sur stuc). Lessing, *Gewebesammlung*, pl. 19 (tissu sassanide sur le relief de Takht-é-Bostân). Cf. Strzygowski, *Mschatta*, fig. 74. Migeon, dans *Revue de l'art ancien et moderne*, LI, 1927, février, p. 97, fig 3. Sarre et Herzfeld, *Iranische Felsreliefs*, fig. 96. Voy aussi Smirnov, *Vostočnoe serebro*, pl. LXIX, 121. J. de Morgan, *Délégation en Perse*, *Mémoires*, XII, Paris, 1911, pl. VIII, fig. 54, p. 41.

des pétales sont d'un emploi courant dans l'art mésopotamien, depuis ses origines, et spécialement pour la représentation des pommes de pin ou des boutons de lotus (1). Les écailles en forme de cœurs imbriqués, qui servent au remplissage, sont très répandues sur les étoffes sassanides (2). Enfin, les deux rangées d'incrustations en cercles, en triangles et en losanges semblent reproduire les incrustations en perles et en pierres de couleur ou en verres polychrômes, dont l'Iran fut le centre d'expansion (3). Ces motifs imitant l'incrustation, ainsi que l'ornement gravé sur le cadre de l'octogone (4), montrent que la coupe de faïence reproduit une tasse en métal (5).

(1) Voy. plus haut, p. 36, note 1 et 2. La rosette citée à la note précédente a également des remplissages en écailles.

(2) Sarre et Herzfeld, *Iranische Felsreliefs*, fig. 96. Migeon dans la *Revue de l'art ancien et moderne*, LI, 1927, février, p. 97. Lessing, *Gewebesammlung*, pl. 3, 6, 11, 13, 19, 21. Strzygowski, *Seidenstoffe aus Aegypten*, fig. 2, 3, 4. O. v. Falke, *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, I, Berlin, 1913, fig. 44, 59.

(3) Sur l'importance de l'Iran pour la formation et l'expansion de cette technique voy. O. Dalton, *On Some Points in the History of Inlaid Jewellery*, dans *Archaeologia*, 58, 1902, surtout pl. XVI, fig. 1, p. 246, 258, 260 sq., 273. J. de Morgan, *Délégation en Perse. Mémoires*, VII, pl. IV, V, VI, fig. 70, 76, 78, 79, 106 ; texte *passim*. M. Rostovtzeff, *Iranians and Greeks in South Russia*, Oxford, 1922, p. 190-191. Les trois types d'incrustation que nous trouvons imités sur la coupe de Patleina, sont d'un emploi fréquent. Sans parler de la rangée des perles qui se retrouve partout, les triangles et les losanges appartiennent au nombre des motifs favoris des orfèvres, depuis l'époque de Hallstadt, aussi bien dans la patrie de cette technique, en Asie, que dans les pays où elle fut importée. Voy., par exemple, Dalton, *On Some Points*, etc., p. 248, fig. 8, p. 269, fig. 19. E. Brenner, *Der Stand der Forschung über die Kultur der Merowingerzeit*, dans *VII Bericht der Römisch-Germanischen Kommission*, 1912, Francfort, 1915, fig. 9. M. C. Barrière-Flavy, *Les arts industriels des peuples barbares de la Gaule du* v^e *au* VIIIe *siècle*, III, Toulouse-Paris, 1901, pl. B^2, fig. 1-3, 5, 6 ; LVII, LVIII, etc. Rostovtzeff, *Iranians and Greeks*, pl. IX, 1-2. J. de Morgan, *Délégation en Perse. Mémoires*, VII, fig. 106, p. 79. Migeon, dans *Revue de l'art ancien et moderne*, LI, 1927, février, fig. 7. Smirnov, *Vostočnoe serebro*, pl. X, 27 ; LXIII, 107.

(4) Cet ornement imite les incisions dans le métal. Cf. Smirnov, *Vostočnoe serebro*, pl. X, 27, LXVIII, 107. Pézard, *La céramique de l'Islam*, pl. LXXVII-LXXXI.

(5) La céramique sassanide imite, d'une manière générale, les vases en métal : Pézard, *La céramique de l'Islam*, p. 38-39. Fr. Sarre, *Die Keramik von Samarra*, II (*Die Ausgrabungen von Samarra*, IV), Berlin, 1925, dl. C dans le texte, p. 32 : coupe à lustre doré qui, non seulement par sa

Des fragments de coupes analogues offrent d'autres ornementations : une bande en tresse (fig. 22), des motifs qui ressemblent à des fèves (fig. 22), des imbrications (fig. 23), des triangles ornés de points (fig. 23). Sans nous permettre de reconstituer les ensembles disparus, les débris conservés en déterminent le caractère. La tresse et les pyramides d'imbrications les rattachent aux petites bordures que nous venons d'étudier (1) ; les sortes de fèves sont au nombre des motifs





Fig. 22 et 23 (2/3 gr. nat.)

qu'on trouve sur les étoffes sassanides (2) ; enfin la série des triangles ou de zigzags est particulièrement caractéristique de l'art mésopotamien et syrien (3), et les rangées de points qu'on voit sur ce zigzag sont très fréquentes dans l'art décoratif des mêmes pays (4). Le zigzag nous ramène à Mchatta (5).

couleur, mais aussi par la technique des ornements rappelle un objet en métal ; sa décoration la rapproche des œuvres sassanides. L'idée d'imiter des objets incrustés, à l'aide des couleurs émaillées étendues sur un fond d'argile, appartient probablement à la Mésopotamie (voy., par exemple : PERROT et CHIPIEZ, *Histoire de l'art*, vol. II, pl. XIV, XV ; vol. V, pl. XI. J. DE MORGAN, *Délégation en Perse. Mémoires*, VII, fig. 74, 75) ; les Sassanides l'appliquaient à la décoration des tissus. Plus tard la technique de l'incrustation passa dans l'ornementation des livres. Sur ce sujet voy. chap. II, § 2 de la présente étude.

(1) Voy. plus haut, p. 37 et fig. 14.

(2) Ce motif dérive probablement d'un pétale de fleur détaché. STRZYGOWSKI, *Seidenstoffe aus Aegypten*, fig. 7-12. MIGEON, dans *Gazette des beaux-arts*, 1908, II, fig. p. 489, 491. Il réapparaît dans la céramique paléo-musulmane : PÉZARD, *La céramique de l'Islam*, pl. XCVIII.

(3) DIEULAFOY, *L'art antique de la Perse*, cinquième partie, p. 20, 93. STRZYGOWSKI, *Mschatta*, p. 263 (étude du sujet).

(4) STRZYGOWSKI, *Mschatta*, pl. VIII–XI.

(5) *Ibidem*, pl. VIII–XI, fig. 75.

Les fragments d'une autre coupe (fig. 24) lui assignent une place à part : sa forme et sa technique diffèrent sensiblement des céramiques précédentes. Toutes les coupes trouvées à Patleina ont été adaptées à la décoration des murs ; cette dernière seule ne pouvait se prêter à aucun autre usage. En effet, les espaces compris entre les motifs

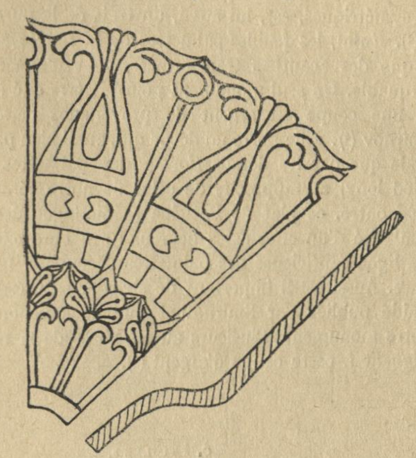


Fig. 24 (env. 1/2 gr. nat.)

ornementaux qui décorent cette tasse étant découpés, elle ne pouvait servir de récipient de liquide. En outre, sa surface est convexe et la partie centrale, qui forme une bosse, est plus élevée que les bords. L'ensemble devait apparaître comme un de ces « boutons » ciselés et transparents tels qu'on en trouve à Mschatta (1) et, plus tard, dans l'orfèvrerie et la sculpture décoratives, islamiques et byzantines (2). Mais par ses formes ornementales la céramique de Patleina se place à la tête des monuments analogues. Les palmettes rigides, soutenues par un long

(1) STRZYGOWSKI, *Mschatta*, pl. VIII-XI, fig. 75.

(2) Voy. une série de coupes en argent et en cuivre, au musée de Sofia. SALADIN, *Manuel*, fig. 340. MIGEON, *Manuel*, fig. 52, 95. STRZYGOWSKI, *Mschatta*, fig. 44. MILLET, *Mistra*, vol. 45, 1 ; 49, 1, 7 ; 50, 13 ; 51, 14 ; 57, 4 ; 58, 4, 12 ; 59, 2, 13. Voy. aussi les rosaces des églises serbes : MILLET, *Art serbe. Les églises*, fig. 205-207, 220-224.

pied, sont persanes, comme les palmettes des petites bordures étudiées plus haut, et qui sont toutes pareilles [1] ; les trous dont la forme rappelle vaguement un cœur, apparaissent sous ce même aspect sur les étoffes sassanides [2]. Le schéma sobre et sévère de l'ensemble, dominé par des lignes droites et ne contenant que des figures strictement symétriques, est, lui aussi, un trait de la pure tradition sassanide [3]. Enfin, les feuilles-palmettes de la rangée extérieure, qui ne sont que des acanthes transformées, sont d'une sévérité de style remarquable. Un seul monument pourrait être cité à côté de ce plat. C'est une coupe en argent de provenance persane publiée par J. Smirnov [4]. Elle porte un décor qui, aussi bien par sa composition générale que par les détails (forme des palmettes ; palmettes sur un pied long) se rapproche de celui de notre céramique.

En outre, ce plat de Patleina se distingue des autres par une particularité d'un effet assez heureux : son bord extérieur est formé par la ligne capricieuse des palmettes découpées. Le motif décoratif est rare. Aussi est-il important de signaler sa présence sur la coupe sassanide publiée par Smirnov et que nous venons de rapprocher de notre monument. Plusieurs autres vases de la même provenance se joignent à cette coupe d'argent [5].

C. « TUILES ».

Il nous reste à examiner la dernière série des céramiques de Patleina (fig. 25 et 26). Elle se compose de plusieurs dizaines de fragments, qui formaient des sortes de tuiles en façon de feuilles de plante aquatique, semblables aux feuilles en forme de lotus qui se dressent sur certains chapitaux. D'un travail moins soigné que les autres céramiques, ces pièces portent des dessins assez négligés. Leurs ornements appartiennent à la même famille que ceux des autres

(1) Voy. p. 37.
(2) LESSING, *Gewebesammlung*, pl. 52.
(3) PÉZARD, *La céramique de l'Islam*, p. 37 sq.
(4) SMIRNOV, *Vostočnoe serebro*, pl. LXXVII, 135.
(5) *Ibidem*, pl. LXXVIII, 128 ; CXXIX, 323. Voy. aussi le bord découpé des deux archivoltes de Cividale : STRZYGOWSKI, *Das orientalische Italien*, fig. 6, 7. GLÜCK, *Christliche Kunst des Ostens*, pl. 61.

fragments de Patleina ; ils sont seulement traités d'une manière plus libre, avec moins de précision et une symétrie moins rigoureuse. A quelques exceptions près, ces céramiques, en forme de feuilles aquatiques aux bords parallèles, sont décorées suivant un même système. Elles portent plusieurs palmettes disposées l'une au-dessus de l'autre (fig. 25, *a* ; 26, *e*), et encadrées d'une bande avec des points ou des zigzags. Une disposition analogue apparaît souvent sur les étoffes sassanides [1]. Les différents types de palmettes se retrouvent dans le même art. Nous y trouvons la palmette éventail [2] (fig. 25, *b*, *e*), la palmette dérivée du bouton d'acanthe [3] (fig. 25, *a*, *f* ; 26, *d*, *e*), la palmette qui sort d'une base triangulaire [4] (fig. 26, *a*, *c*) resserrée par une sorte d'anneau [4] (fig. 26, *c*) ; enfin le motif des feuilles symétriques, qui dans l'ensemble affectent la forme d'une palmette [4] (fig. 25, *b*, *c* ; 26, *e*). Quant aux bordures couvertes de points et de zigzags, ce sont des imitations de pierreries incrustées, suivant le goût des artisans iraniens, et qui rappellent celles de la première coupe décorative de Patleina [5] (fig. 21).

Ainsi l'ornementation de cette dernière série des céramiques trouvées à Patleina nous ramène aux mêmes prototypes que l'étude des coupes, des grandes corniches et des petites bordures. Partout nous avons pu constater une dépendance étroite à l'égard des ornementations sassanides.

La technique.

La pâte des céramiques de Patleina est de très bonne qualité, très compacte et résistante, d'un joli ton blanc légèrement crémeux ou

(1) LESSING, *Gewebesammlung*, pl. 3, 6, 8, 9, 10, 11, 13. STRZYGOWSKI, *Seidenstoffe aus Aegypten*, fig. 1, 7-12. Les autres ornements de ces tissus sont également semblables à ceux de nos céramiques. Voy. aussi les lames de bronze repoussées qui décoraient les soffites du tirant de bois, dans la mosquée d'Omar (Qoubbet-es-Sakhrah), à Jérusalem (VIIe siècle) : VOGÜÉ, *Le temple de Jérusalem*, pl. XXII. La disposition des ornements et leur choix rappellent les céramiques de Patleina.
(2) Voy. plus haut, p. 37.
(3) C'est une variante dérivée de la palmette représentée sur la corniche du troisième type. Voy. plus haut, p. 35.
(4) Ce sont des variantes de la palmette représentée sur la corniche du deuxième type. Voy. plus haut, p. 33.
(5) Voy. plus haut, p. 32. Ces points et zigzags apparaissent également sur les étoffes sassanides et les soffites de Qoubbet-es-Sakhrah (voy. note 1).



Fig. 25 (²/₃ gr. nat.)

rosâtre. La surface réservée à la peinture est soigneusement polie [1]. Seule la technique des feuilles, étudiées en dernier lieu, est sensible-

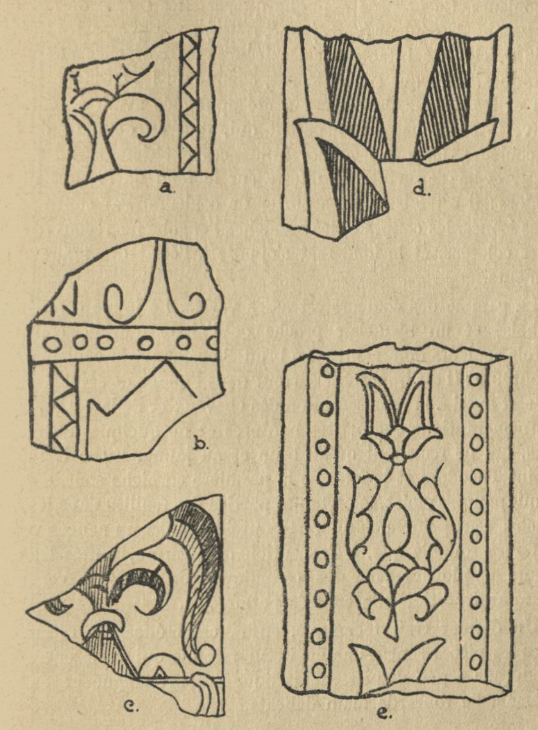


Fig. 26 (²/₃ gr. nat.)

ment inférieure : la pâte est plus poreuse et d'une couleur grisâtre. Le procédé de la coloration, lui aussi, diffère dans ces deux groupes.

---

[1] Cette technique parfaite est très supérieure à celle des céramiques byzantines et paléo-musulmanes. C'est un trait de plus pour rapprocher les monuments de Patleina des œuvres sassanides. Voy., sur la supériorité

Les feuilles présentent le système le plus simple : les contours des ornements sont tracés avant la cuisson, qui précédait l'application des couleurs. Ce procédé explique que, sur les pièces de céramique de ce groupe, la couleur (vert, jaune, rouge) a presque partout disparu, tandis qu'elle est intacte sur les icones, les corniches et les autres céramiques. C'est que sur les icones, comme sur les corniches, les bordures et les coupes, la couleur a été appliquée avant la cuisson et recouverte d'un lustre transparent qui, tout en donnant de l'éclat aux couleurs, les préserve des influences extérieures. La présence de cet engobe est surtout manifeste sur le fond de l'image de saint Théodore : il est luisant sans porter de couleurs. Par contre, sur les petites icones, les coupes et les corniches l'engobe ne recouvre que les parties colorées, et le fond mat s'oppose à l'éclat des figures et des ornements.

La gamme des couleurs est assez variée. Le jaune ocre, le rose-framboise et un bleu-clair proche de l'aigue marine, constituent les trois couleurs dominantes. Le brun-chocolat est la couleur de tous les contours ; il est important surtout dans l'image de saint Théodore, où il sert aussi à la représentation des cheveux et de la barbe, et dans les ornementations des petites bordures et de quelques autres fragments, qui ne recourent qu'au brun et au jaune. Enfin le manteau de saint Théodore et le fond de la première corniche sont d'un magnifique pourpre violet, et certaines parties des feuilles dans les autres corniches sont peintes en un vert bouteille de deux nuances voisines. Il est remarquable que, à l'exception du pourpre, toutes les autres couleurs employées pour les céramiques de Patleina constituent la gamme traditionnelle en Mésopotamie (1).

Un dernier trait technique, enfin, caractérise ces céramiques : toutes les pièces sont d'une épaisseur minime qui varie entre 0,2 et 1,5 cm (2). Ce peu d'épaisseur indique un art soigné et en pleine possession de tours de main délicats.

---

de la technique sassanide, PÉZARD, *La céramique de l'Islam*, p. 61-62. D'après PÉZARD, elle s'explique par une influence de la céramique chinoise de l'époque T'ang.

(1) LAYARD, *The Monuments of Nineveh*, I, pl. 84, 86, 87 ; II, pl. 53-56. PERROT et CHIPIEZ, *Histoire de l'art*, V, pl. XI, XII. Cf. PÉZARD, *La céramique de l'Islam*, p. 26 (gamme à Suse : plusieurs bleus, deux jaunes, blanc, plusieurs verts, brun Van Dyck).

(2) Voy. la fin de ce chapitre.

Essai de reconstitution de l'ensemble décoratif.

Les débris de la décoration de Patleina ne sont que trop manifestement insuffisants pour permettre une reconstitution scientifique de l'ensemble disparu. On est toutefois tenté de s'imaginer l'aspect de cette église à décor exotique. Sans analogie parmi les innombrables monuments du culte chrétien, le décor en céramique lustrée est connu en Mésopotamie depuis les palais babyloniens jusqu'aux édifices musulmans. C'est donc parmi les décorations mésopotamiennes que nous avons chance de retrouver des formes semblables à celles de Patleina. Comme les motifs ornementaux de nos céramiques montrent des analogies étroites avec l'art de la Mésopotamie et de la Perse, nous pensons être d'autant plus en droit de prendre comme points de comparaison les monuments assyro-babyloniens, persans et arabes. Or, comme on sait, les carreaux de faïences, qui servaient aux revêtements des murs des édifices de la Mésopotamie et de l'Iran, étaient destinés à un rôle précis : ils recouvraient les corniches au sommet des murs, décoraient les arcs au-dessus des ouvertures, formaient enfin des plinthes au bas des murs (1). La persistance de cette répartition du décor dans les monuments musulmans du IXe siècle (2) et des siècles postérieurs (3) nous est un gage que la tradition de ce décor ne cesse pas avec la disparition de l'état sassanide. Comme la soierie et la poterie persanes, l'ancienne manière mésopotamienne de décorer les murs, à l'aide de céramiques vernissées, devait se perpétuer au courant du VIIe, du VIIIe et du IXe siècle, chez les populations de l'Asie antérieure, aussi bien musulmanes (4) que chrétiennes. La parenté des œuvres d'art chrétiennes et musulmanes en Syrie, en Mésopotamie, en Arabie, en Palestine, à la fin du premier millénaire,

---

(1) Victor PLACE, *Ninive et l'Assyrie*, pl. 21, 37 *bis* et autres.

(2) Voy. Samarra (HERZFELD, *Erster vorläufiger Bericht über die Ausgrabungen von Samarra*, Berlin 1912, p. 15, pl. IV-VIII, XI, XII), Ibn-Tulun (STRZYGOWSKI, *Mschatta*, fig. 112, 113, p. 346-7), Makam-Ali, sur l'Euphrate (SARRE, dans *Jahrbuch der k. preussischen Kunstsammlungen*, 29, 1908, p. 67 sq., fig. 6).

(3) Voy., par exemple, SALADIN, *Manuel*, p. 488, fig. 363, 364.

(4) Voy. les plus anciens carreaux de revêtements, datés du IXe siècle et apportés de Bagdad à Kairouan : SALADIN, *La mosquée de Sidi Okba à Kairouan*, p. 7, 96-9, fig. 47, pl. XXI, XXII. MIGEON, *Manuel*, p. 25-28, fig. 206.

est d'ailleurs prouvée pour l'ornement (1), pour la mosaïque (2), pour la fresque (3), pour les revêtements en stuc (4), enfin, qui nous intéressent particulièrement.

Le revêtement en stuc ornementé est un procédé analogue au revêtement en céramique : l'un comme l'autre ils servent à préserver les murs des intempéries et à dissimuler sous une surface ornementée l'aspect médiocre des rangées de briques crues ou des pierres non-taillées. Aussi les deux procédés qu'on trouve sur les monuments du moyen âge sont, semble-t-il, d'origine mésopotamienne (5). Leur parenté apparaît d'ailleurs dans le système selon lequel sont distribués les éléments du décor : les revêtements de stuc, comme les revêtements en céramique, se répartissent sur les corniches, le long des arcs, et au bas des murs des édifices.

Cette constatation nous semble utile pour l'objet que nous nous sommes proposé. En effet, si frappante que soit l'analogie de Patleina avec des céramiques babyloniennes et persanes d'une part, des céramiques musulmanes d'autre part, aucun de ces monuments de la même technique ne se rapproche de la date probable de la décoration pré-

(1) Comparez, par exemple, les ornements des mosaïques de Bethléem et de Qoubbet-es-Sakhrah, ceux des céramiques musulmanes du IXe siècle cités note 3 de la p. 14, aux ornements analogues de certains manuscrits grecs du Xe siècle (même note).

(2) Mosaïques de Bethléem et de Qoubbet-es-Sakhrah.

(3) Fresques du palais arabe de Kusejr-'Amra, en Arabie, comparées au point de vue du style aux peintures murales chrétiennes en Cappadoce, fidèles à la tradition syrienne.

(4) Comparez les décorations en stuc de Samarra (voy. note 2 de la p. 47) et surtout d'Ibn-Tulun (*ibidem*), aux stucs des églises, telles que Deir-et-Surjânî, en Égypte, et Cividale, au Frioul (STRZYGOWSKI, *Das orientalische Italien*, fig. 3, 4, 6, 9. GLÜCK, *Christliche Kunst des Ostens*, pl. 60, fig. 61).

(5) Voy. les stucs dans un palais sassanide (J. de MORGAN, *Mission scientifique en Perse. Etudes géographiques*, II, p. 243, pl. 127. SARRE, dans *Jahrbuch d. k. preus. Kunstsammlungen*, 29, 1908, fig. 13, p. 76), les stucs de Samarra, de Rakka (STRZYGOWSKI, *Amida*, fig. 309), d'Al Gharrah (HERZFELD, dans *Islam*, I, p. 53 sq.), Marqadah (SARRE et HERZFELD, *Reise*, I, p. 182, fig. 86), Ibn-Tulun (voy. note 2 de la p, 47) et FLURY, dans *Islam*, IV, 1913, p. 421 sq., fig. 5 et 6. STRZYGOWSKI, *Mschatta*, p. 345 ; *Das orientalische Italien*, p. 24), Makam-Ali (SARRE, dans *Jahrbuch d. k. preus. Kunstsammlungen*, 29, 1908, fig. 4-6. STRZYGOWSKI, *Amida*, fig. 306), Nayin (VIOLLET et FLURY, dans *Syria*, II, 1921, p. 226 sq.). Cf. STRZYGOWSKI, *Die sassanidische Kirche und ihre Ausstattung*, dans *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, VIII, 1915, p. 363-5.

danubienne (1), aucun non plus n'est de provenance chrétienne. Or, les stucs décoratifs nous fournissent précisément des œuvres du VIIIe et du IXe siècle et qui sont des monuments chrétiens. Je pense :

1° aux stucs de l'église de la Vierge au couvent syrien Deir-et-Surjânî, sur le lac de Natron, en Égypte, édifiée par un abbé venu de Nisibis dans la première moitié du IXe siècle (2) ;

2° aux stucs de l'église *Santa Maria in Valle* à Cividale (Frioul), qu'on date approximativement du VIIIe siècle (3) et qu'on a mis en rapport étroit avec le monument précédent (4).

Si, comme nous avons essayé de le montrer, Patleina peut être mise en parallèle avec ces décorations en stuc qui lui sont contemporaines, leur exemple nous prouve qu'une église chrétienne de provenance mésopotamienne pourrait suivre le vieux système de décoration, qui se bornait à l'ornementation des corniches au haut du mur (Cividale), d'un bandeau horizontal qui passe au milieu du mur (Deir-et-Surjânî, Cividale), des archivoltes, au-dessus des ouvertures (arcades, portes, fenêtres, niches : Deir-et-Surjânî, Cividale).

On joindra à ces analogies un troisième monument de la même époque (877-879), la mosquée d'Ibn-Tulun, au Caire, où des stucs ornementés décorent également les corniches des murs et encadrent les ouvertures (5).

Aussi est-ce sous cet aspect que nous pouvons nous imaginer la distribution des céramiques de Patleina : les « corniches » pouvaient s'aligner au haut des murs et au-dessus des ouvertures, ce dernier usage étant le plus probable à cause du nombre limité et à peu près égal des morceaux de chacun des trois types ornementaux (6). En outre,

(1) Les carreaux de revêtement à Kairouan datent bien du IXe siècle mais ils ne forment pas un ensemble décoratif. En outre, leur ornementation diffère absolument de celle de Patleina (SALADIN, *La mosquée de Sidi Okba à Kairouan*, pl. XXI, XXII, fig. 47. MIGEON, *Manuel*, fig. 206).

(2) STRZYGOWSKI, *Mschatta*, p. 342 ; *Das orientalische Italien*, fig. 4, p. 22.

(3) STRZYGOWSKI, *Das orientalische Italien*, fig. 3, 6, 7. GLÜCK, *Christliche Kunst des Ostens*, pl. 61. Strzygowski date les stucs du VIIIe siècle, au plus tard ; Rivoira (*Le origini della architettura lombarda*, p. 110) et Venturi (*Storia*, II, p. 176), du VIIIe siècle.

(4) STRZYGOWSKI, *Das orientalische Italien, passim.*

(5) STRZYGOWSKI, *Mschatta*, p. 346-7, fig. 112, 113, Saladin, *Manuel*, fig. 47. MIGEON, *Les arts musulmans*, Paris, 1926, pl. VIII.

(6) Nous avons pu rassembler environ vingt carreaux de chacune des trois corniches.

parmi les fragments de la troisième « corniche » on voit des pièces qui servaient à former le coin de la bande ornementale, qui a certains endroits devait se casser à angle droit [1]. L'encadrement des ouvertures dans l'architecture syrienne [2] et arménienne [3], dans les stucs de Deir-et-Surjânî [4] et de Samarra [5], pourrait donner une idée de ce qu'était l'emplacement et le tracé des corniches à Patleina.

D'autre part ce sont Deir-et-Surjânî et Cividale qui semblent expliquer la forme et la disposition des icones en céramique à Patleina. Dans l'église égyptienne, des sortes d'icones analogues s'alignent au-dessus d'un bandeau ornemental, entre les fenêtres décorées de bordures ornementées [6]. Si même nous n'y trouvons pas, comme à Patleina, des figures de saints, nous y voyons la croix fleurie (cf. fig. 15) ; et surtout la comparaison semble justifiée par la présence d'un cadre en relief, qui, tout comme dans nos petites icones (fig. 9), entoure d'une bordure sculptée le sujet central. Les fragments qui appartiennent au groupe des « petites bordures » pouvaient, ne fût-ce qu'en partie, servir à encadrer de petites fenêtres, des niches et des icones : les petites demi-colonnes, que nous avons vues plus haut (fig. 13), ressemblent de très près aux encadrements analogues des petites ouvertures à la mosquée d'Ibn-Tulun [7]. D'autre part, la technique employée pour représenter la poitrine et le bras d'un saint (fig. 12) se rapproche beaucoup de la facture des bas-reliefs en stuc de Cividale et du Baptistère de Ravenne.

Les plats émaillés de Patleina devaient jouer un rôle analogue à celui des grands « boutons » sculptés de la décoration de Mchatta [8]. Ces « boutons » d'ailleurs, dont les ornements ressemblent aux motifs qui décorent les plats de Patleina, doivent être considérés comme des imitations en pierre ciselée de véritables objets en poterie, analogues à ceux de la décoration pré-danubienne. De même que les cabochons

(1) Cf. GOSPODINOV, *Razkopki v Patleina*, pl. XLI, 2.
(2) Voy. par exemple, VOGÜÉ, *Syrie centrale*, pl. 33, 35, 41, 107, 150.
(3) Voy. des exemples multiples dans STRZYGOWSKI, *Die Baukunst der Armenier und Europa*, I, II, Vienne, 1918 (l'ouvrage manque aux bibliothèques de Strasbourg). Voy. aussi M. BROSSET, *Les ruines d'Ani*, Saint-Petersbourg, 1861, Atlas, pl. VI, VIII, XIII, XX, XXXII, XXXIII.
(4) STRZYGOWSKI, *Das orientalische Italien*, fig. 4.
(5) E. HERZFELD, *Erster vorläufiger Bericht über die Ausgrabungen in Samarra*, Berlin, 1912, pl. XI, XII.
(6) STRZYGOWSKI, *Das orientalische Italien*, fig. 4.
(7) Voy. les reproductions signalées, note 5 de la p. 49.
(8) Voy. plus haut, p. 41.

de Mchatta se placent des deux côtés d'un triangle monumental, les plats de Patleina pouvaient être encastrés dans le mur, des deux côtés d'une porte ou d'une fenêtre [1].

Restent les « tuiles ». Leur destination paraît moins claire. Il nous semble, toutefois, qu'elles étaient destinées à imiter des chapiteaux de pilastres, colonnes ou demi-colonnes factices. Nous connaissons en effet, à Ibn-Tulun, des chapiteaux de ce genre : ils consistent en une mince couche de stuc, enveloppant une saillie d'un mur, et portant un dessin de feuilles gravé à la surface. Les feuilles n'y sont pas dégagées l'une de l'autre, comme nous le supposons pour les faux chapiteaux de Patleina, mais cette différence s'explique par la différence de technique : le stuc s'applique toujours en grands morceaux, qui en assurent la solidité ; la céramique au contraire se compose, en règle générale, de pièces de petites dimensions. Les chapiteaux, tels que nous nous les représentons à Patleina, imiteraient la forme du chapiteau à feuilles aquatiques [2].

Ainsi, dans son aspect primitif, la décoration en céramique de Patleina se composait, selon nous, d'une série de corniches ou d'encadrements autour des ouvertures des murs ; d'une série d'icones, de dimensions différentes, encastrées dans les murs entre les fenêtres et les niches ; de plats, qui entouraient les entrées ; et peut-être de chapiteaux en plâtre au sommet des pilastres et des piliers.

Importance de Patleina.

Notre reconstitution hypothétique de Patleina ne peut nullement donner une image exacte de cet ensemble décoratif. Mais quel

(1) Comparez les paires de rosaces, des deux côtés de chaque arc, à Ibn-Tulun (SALADIN, *Manuel*, fig. 45, 46) ; les trois « boutons », avec des ornements découpés à jour (comme le troisième type des coupes de Patleina), à la medressé Karataï à Konieh (SALADIN, *Manuel*, fig. 340), où ils se trouvent des deux côtés et au-dessus de l'entrée. A côté d'autres monuments architecturaux, les peintures murales chrétiennes reproduisent quelquefois deux coupes, des deux côtés d'un arc ou d'un disque. Voy., par exemple, à Rome (WILPERT, *Mosaiken und Malereien*, pl. 141 ; 209, 1 ; 235, 2 ; 236), à l'église des Quarante Martyrs de Tirnovo (voy. notre *Peinture religieuse en Bulgarie*, fig. 20), à Boiana (voy. notre *Église de Boiana*, Sofia, 1924, pl. XXII).
(2) D'ailleurs ces « tuiles » pouvaient servir à un autre but. Voy. les lames de bronze repoussées de la mosquée d'Omar (Qoubbet-es-Sakhrah) : VOGÜÉ, *Le temple de Jérusalem*, pl. XII. Ces lames de bronze décoraient les soffites du tirant de bois.

qu'ait été l'aspect primitif de l'église, les fragments de céramiques dont nous disposons sont pour l'histoire de l'art d'une importance qui saute aux yeux. En effet, ce monument chrétien du IXe ou du Xe siècle qui, situé en Bulgarie, présente des méthodes et une technique de décoration propres à l'art de la Mésopotamie antique, permet des conclusions qui intéressent plus d'une branche de l'archéologie médiévale. Au point de vue de l'histoire de l'art chrétien, Patleina nous révèle l'existence, à l'époque pré-islamique, de la décoration chrétienne en céramique lustrée, — fait ignoré jusqu'à présent, et que ne faisaient guère prévoir les quelques icones et ornements en céramique des églises arméniennes de Jérusalem (1) et de Mésopotamie (2). En effet, ces icones isolées et d'époque tardive semblent imiter les faïences musulmanes (3). Patleina, contemporaine des plus anciens carreaux de revêtement islamiques, et même antérieure peut-être, nous fait comprendre que l'emploi de la céramique par les Arméniens est dû plutôt à une tradition locale, qui remonte à l'époque sassanide. La leçon de Patleina à ce sujet est d'autant plus probante que ses céramiques portent des ornements du plus beau style persan, sans aucune trace de cette évolution vers des motifs plus libres, plus pittoresques et aussi plus vagues, qui se manifeste dès les premiers essais des ateliers islamiques (4). Patleina nous révèle une nouvelle forme de somptuosité de l'art de l'Orient chrétien, tout en montrant, et plus nettement que jamais, l'origine asiatique de ce goût du décor précieux, resplendissant de couleurs éclatantes. Bien plus, les céramiques de Patleina permettent probablement d'entrevoir cet art, si peu connu, des

(1) A. BAUMSTARK (*Palaestinensia*, dans *Röm. Quart.*, 20, 1906, p. 148-9) signale des ornements et des icones en céramique à l'intérieur de trois églises arméniennes de Jérusalem. Deux autres églises de Jérusalem, alors entre les mains des Géorgiens, auraient eu, au XIVe ou XVe siècle, un décor semblable. On joindra à ce renseignement les « icones en céramique » mentionnées dans le « Typicon » du monastère géorgien de Bačkovo, en Thrace bulgare. Voy. le texte publié par Mgr PETIT, au *Viz. Vrem.*, XI, supplément.

(2) SARRE et HERZFELD, *Reise*, I, p. 14, note. Il s'agit d'une icone en céramique, du XVe ou du XVIe siècle, trouvée à Ispahan. Elle provient vraisemblablement d'une église arménienne de Djoulfa près d'Ispahan.

(3) *Ibidem*.

(4) Voy. PÉZARD, *La céramique de l'Islam*, p. 39, 75 et autres ; planches, *passim*. SARRE, *Die Keramik von Samarra*, Berlin, 1925, planches, *passim*. KOECHLIN dans *Syria*, VII, 1926, planches. SALADIN, *La mosquée de Sidi Okba à Kairouan*, fig. 47, pl. XXI, XXII. Voy. aussi tous les stucs paléo-musulmans qui transforment les motifs sassanides dans un goût plus libre.

Chrétiens mésopotamiens et iraniens, séparés du reste du monde chrétien et abandonnés aux traditions séculaires de leur pays (1). L'usage des icones en céramique dans le seul art arménien et peut-être géorgien confirme cette hypothèse. Il est vraisemblable que la décoration en céramique n'a jamais gagné Constantinople, et que son apparition en Thrace prédanubienne est due à un apport des émigrés arméniens ou des iraniens (2). On considérera donc l'art de Patleina comme un art chrétien asiatique, et l'on notera l'importance des traits de style, relevés sur l'image de Théodore et sur les autres icones (3), comme de précieux témoignages de première main sur le caractère de la peinture religieuse mésopotamienne dans la deuxième moitié du premier millénaire.

Au point de vue de l'archéologie sassanide et musulmane, l'intérêt de Patleina est considérable. Ce monument conserve une technique et des séries de motifs ornementaux sassanides deux siècles après la chute de l'empire perse. On sait parfaitement que dans toutes les branches de l'art du proche Orient au moyen-âge, des survivances de formes sassanides sont plus ou moins saisissables. Mais partout ailleurs — sauf peut-être dans quelques tissus byzantins, copiés sur des modèles persans — les formules sassanides sont défigurées. Patleina, par contre, les conserve avec leur aspect primitif, sans aucune altération, et ceci nous paraît important pour classer certaines catégories de la poterie mésopotamienne, qu'on a voulu dater du VIIe et du VIIIe siècle, et qui pourtant marquent, vis-à-vis de Patleina, un pas très sensible vers la déformation des ornements sassanides (4). Les plats émaillés de Patleina doivent être mis en rapport surtout avec les objets de Suse, de Samarra et de la Perse septentrionale (5), pour

(1) STRZYGOWSKI tenta de reconstituer le type persan de la décoration d'une église (*Die sassanidische Kirche und ihre Ausstattung*, dans *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, VIII, 1915, p. 349 sq.), mais la pénurie des monuments dont il disposait ne lui permit pas de préciser le sujet.

(2) JIREČEK, *Geschichte*, p. 174-5. ZLATARSKI, *Geschichte*, p. 61 ; *Jstorija na blgarskata država prêz srêdnitê vêkove*, I, 1, Sofia, 1918, p. 201, 240. Les icones en céramique qui se trouvaient au XIe siècle dans le monastère de Bačkovo, en Thrace bulgare (voy. note 1 de la page 52), sont dues également à un apport asiatique, probablement géorgien.

(3) Voy. plus haut, p. 19-21.

(4) PÉZARD, *La céramique de l'Islam*, p. 37, 75-76, 77, etc. KOECHLIN (dans *Syria*, VII, 1926, p. 239 sq.) doute déjà de la chronologie proposée par Pézard.

(5) Voy. les monuments cités page 38 sq.

servir à démontrer la plus grande ancienneté de la céramique prédanubienne. Mais comme elle date du IXe siècle au plus tôt, on ne peut plus faire remonter cette poterie mésopotamienne ou iranienne à une époque très antérieure. C'est tout au plus si, accordant à Patleina le caractère archaïsant, on pourrait attribuer les plats de Suse et les objets analogues à des ateliers plus évolués de la même époque (1).

Il faudrait d'ailleurs supposer que les ateliers plus avancés, ceux qui fondèrent la base de l'ornementation islamique, pratiquaient un art plus négligé que les ateliers archaïsants qui exécutèrent Patleina. En effet, le dessin et la préparation de la terre sont très supérieurs dans les céramiques prédanubiennes qui, à ce point de vue, ne sont comparables qu'aux œuvres antiques. On ne s'expliquerait, selon nous, cet état de choses, qu'en supposant que les méthodes anciennes étaient jalousement conservées, dans les milieux chrétiens de la Perse septentrionale (2) et de l'Arménie, tandis que les nouveaux artisans musulmans de la Mésopotamie inauguraient un art qui se souciait peu des souvenirs plus anciens que l'Islam.

Il est curieux enfin de relever un détail d'ordre technique: Patleina emploie partout des céramiques de revêtement très minces. Ce sont des plaques destinées uniquement à la décoration de la surface murale, qu'elles ne recouvrent que d'une couche superficielle. Ce système s'oppose au système des briques émaillées de l'art mésopotamien antique, et il est par contre analogue à celui des décorations en faïences musulmanes. Or, comme nous l'avons vu, à tous les autres points de vue, Patleina suit l'enseignement de l'art persan ancien et ne doit rien aux œuvres islamiques même contemporaines. Il paraît donc que ce détail, la faible épaisseur des plaques de Patleina, doit aussi remonter à une tradition plus ancienne, à l'époque des Sassanides

(1) En effet, il semble certain que la céramique de Samarra date du IXe siècle. Les pièces analogues de Suse, de Rhagès, sont vraisemblablement de la même époque. Cf. Koechlin, dans *Syria*, VII, 1926, p. 237-8.

(2) En effet, c'est le nord de la Perse, le Khorassan et l'Azerbaïdjan, qui du VIIe au XIe siècle conservaient une certaine indépendance, politique et religieuse. Le christianisme s'y réfugia également, fuyant les attaques de l'Islam. L'art arménien conserva longtemps après des traditions mésopotamiennes, et même les ateliers musulmans du Khorassan reproduisaient, avec une fidélité remarquable, les formes de l'art sassanide. Le tissu daté de Saint-Josse (Pas-de-Calais) en fournit la preuve : Migeon, dans la *Revue de l'art ancien et moderne*, LI, 1927, Février, fig. 7, p. 101 ; *Les arts musulmans*, pl. LXII.

probablement. On a pu supposer déjà que les Sassanides inaugurèrent ce système de revêtement et que les Islamiques ne firent que l'imiter(1). Patleina, qui au fond se présente comme un vrai monument sassanide, semble apporter à l'appui de cette thèse une démonstration probante.

(1) Pézard, *La céramique de l'Islam*, p. 34-35.

CHAPITRE II.

LES MINIATURES DE DEUX TÉTRAÉVANGILES SLAVES.

L'influence orientale n'épargna pas la miniature balkanique. Deux tétraévangiles slaves nous en fourniront la preuve. L'un de ces tétraévangiles est serbe, l'autre bulgare. Tous deux datent du XIIIe siècle. Ils ont dû être composés en deux endroits très rapprochés : le manuscrit bulgare a été écrit, semble-t-il, en Macédoine et le manuscrit serbe provient de la région de Prizren.

Toutefois les deux monuments n'appartiennent pas à la même famille de manuscrits, ni au point de vue philologique et paléographique, ni — comme nous allons le voir — au point de vue de l'histoire de l'art. Nous les réunissons pourtant dans une même étude, parce que tous deux ils nous fournissent des exemples de l'influence orientale, en nous apprenant que cette influence pouvait se manifester dans les miniatures balkaniques sous deux aspects différents.

Les tétraévangiles que nous allons étudier ne sont point isolés et détachés des œuvres analogues dans les Balkans. Leur illustration se rapproche de celle de plusieurs groupes de manuscrits slaves des XIIe, XIIIe, XIVe siècles. Mais nous ne pouvons guère entreprendre ici l'étude des diverses écoles de la miniature balkanique et de leurs rapports, surtout en l'absence des matériaux conservés au Mont-Athos et en Russie et restés inaccessibles pour nous. L'illustration serbe et bulgare attend encore son historien. Nous nous limiterons ici au sujet, moins vaste, de notre étude, en nous adressant aux miniatures pour y relever les traces de l'influence orientale sur l'art balkanique.

I.

TÉTRAÉVANGILE SERBE.

La Bibliothèque Nationale de Belgrade possède, depuis 1880 environ, un tétraévangile illustré en langue serbe, qui est au nombre des plus curieux monuments de l'art orthodoxe (1). Ce n'est pas à dire que ce soit une belle œuvre : le calligraphe, qui vraisemblablement a été aussi l'illustrateur du codex, se montre aussi impuissant dans le tracé des lignes du texte que dans le dessin des figures. Les miniatures possèdent pourtant les qualités esthétiques des images populaires, et leur valeur historique est indéniable.

Le manuscrit est abîmé. La reliure et les feuillets du début (2) et de la fin manquent, à l'exception de quelques fragments ; les 141 feuillets de parchemin cousus ensemble sont également endommagés. Plusieurs miniatures, effritées, couvertes d'une patine de poussière séculaire, ont perdu leurs couleurs éclatantes (3) et jusqu'aux contours du dessin. Toutefois ce mauvais état de quelques images n'empêche pas l'étude de l'ensemble de l'illustration.

Sujets.

Les miniatures sont au nombre de trente-six, toutes rattachées à un texte précis des Évangiles.

No 1. Première feuille détachée : portrait de Matthieu (Matth., I, 1 sq.).
No 2. Seconde feuille détachée : Nativité (Matth., II, 1 sq.).
No 3. Fol. 1 : les saints Georges et Démétrios (Matth., X, 16 sq.).
No 4. Fol. 3 : saint Sabbas (Matth., XI, 27 sq.).
No 5. Fol. 5 v : la Vierge et l'Enfant (Matth., XII, 46 sq.).
No 6. Fol. 6 v : le Christ semeur (Matth., XIII, 24 sq. ; pl. II, 1).

(1) Belgrade, Bibliothèque Nationale, cod. 297. C'est un manuscrit in-4° ; sur parchemin ; la page contient env. 30 lignes de texte sur une colonne. Acheté chez l'antiquaire Hadži-Jordan, en 1880 environ, le manuscrit a été trouvé au village Bitina, de la Siriničk župa (nachija de Prizren).

(2) Le manuscrit commence maintenant au chap. IX de Matthieu, exception faite de deux feuillets détachés et très détériorés qui contiennent une partie des chap. I et II de Matthieu.

(3) En effet, le miniaturiste serbe emploie des couleurs très vives. La gamme n'est pas riche : rouge, ocre, bleu-clair, brun-chocolat. Les contours noirs sont très appuyés.

N° 7. Fol. 8 : Hérodiade avec la tête de Jean-Baptiste (Matth., XIV, 1 sq. ; pl. III, 1).
N° 8. Fol. 12 : Transfiguration (Matth., XVII, 1 sq. ; pl. IV, 1).
N° 9. Fol. 14^{v} : parabole des ouvriers loués à différentes heures (Matth., XX, 1 sq.).
N° 10. Fol. 16 : Entrée à Jérusalem (Matth., XXI, 1 sq.).
N° 11. Fol. 18 : parabole des vignerons (Matth., XXI, 33 sq. ; pl. II, 2).
N° 12. Fol. 20^{v} : image de deux lutteurs (Matth., XXIII, 16 sq.).
N° 13. Fol. 24^{v} : Crucifiement (Matth., XXVII, 21 sq. ; pl. IV, 2).
N° 14. Fol. 29 : Saintes Femmes au tombeau (Matth., XXVII, 61 sq.).
N° 15. Fol. 31^{v} : portrait de Marc (Marc, I, 1 sq. ; pl. V, 1).
N° 16. Fol. 32 : saint Jean-Baptiste (Marc, I, 9 sq. ; pl. II, 3).
N° 17. Fol. 39 : saint Jean-Baptiste (Marc, VI, 14 sq. ; pl. II, 5).
N° 18. Fol. 43^{v} : Transfiguration (Marc, IX, 2 sq.).
N° 19. Fol. 58^{v} : sainte Elisabeth et Jean (Luc, I, 24 sq. ; pl. VI, 1).
N° 20. Fol. 58^{v} : Annonciation (Luc, I, 26 sq. ; pl. VI, 1, 2).
N° 21. Fol. 59 : Visitation (Luc, I, 39 sq. ; pl. VI, 3).
N° 22. Fol. 60^{v} : Purification (Luc, II, 21 sq.).
N° 23. Fol. 67 : saint Nicolas, avec Jésus et la Vierge (Luc, VI, 17 sq. ; pl. III, 3).
N° 24. Fol. 71 : le Christ, et la Vierge avec l'Enfant (Luc, VIII, 19 sq. ; pl. VII, 1).
N° 25. Fol. 73 : scène apocryphe (Luc, IX, 1 sq. ; pl. VIII, 2).
N° 26. Fol. 76^{v} : les saints Serge et Bacchus (Luc, X, 16 sq. ; pl. III, 2).
N° 27. Fol. 77 : la Vierge avec l'Enfant et deux anges (Luc, X, 38 sq. ; pl. VII, 2).
N° 28. Fol. 81 : saint Procope (Luc, XII, 2 sq.).
N° 29. Fol. 88 : parabole du fils prodigue (Luc, XV, 11 sq. ; pl. VIII 1).
N° 30. Fol., 89^{v} : parabole du mauvais riche et de Lazare (Luc, XVI, 19 sq. ; pl. IX, 1).
N° 31. Fol. 90^{v} : parabole du mauvais riche et de Lazare (Luc, après la fin de XVI, au lieu de XVI, 22 sq. ; pl. IX, 2).
N° 32. Fol. 97^{v} : saint Théodore (Luc, XXI, 12, sq. ; pl. V, 2).
N° 33. Fol. 104 : Ascension (Luc, XXIV, 36 sq., au lieu de XXIV, 50 sq.).
N° 34. Fol. 109 : portrait de Jean-Baptiste (Jo., I, 29 sq. ; pl. II, 4).
N° 35. Fol. 119^{v} : portrait des saints Constantin et Hélène (Jo., X, 9 sq.).
N° 36. Fol. 120 : six Pères de l'Église (Jo., X, entre 25 et 26).

Ce cycle d'illustrations ne manque pas de particularités. Relevons d'abord un élément exceptionnel : les représentations des saints. Leurs images, à côté des scènes narratives, montrent que le manuscrit était destiné à l'usage liturgique. Des inscriptions qui accompagnent quelques-unes de ces effigies, au bas de la page correspondante, précisent l'intention du miniaturiste. L'image des saints Georges et Démétrios, par exemple, se trouve à côté de l'inscription : « aux saints Macchabées et autres martyrs », empruntée au calendrier liturgique. En effet, l'effigie des deux saints martyrs accompagne le passage de Matthieu, X, 16-22, dont on fait lecture pendant la messe des martyrs. Il en est de même des autres images des saints, ainsi que le montre ce tableau :

Tétraévangile de Belgrade			Calendrier liturgique	
Images des saints	Inscription	Texte correspondant	Messe	Lecture de l'Évangile
Georges et Démétrios	aux saints Macchabées et autres martyrs	Matth., X, 16 sq.	aux martyrs	Matth., X, 16-22
Sabbas	—	Matth., XI, 27 sq.	aux révérends (*prepodobnye* = = ὅσιοι)	Matth., XI, 27-30
Nicolas	à saint Nicolas, aux hiérarques et aux révérends	Luc, VI, 17 sq.	à saint Nicolas	Luc, VI, 17 sq.
Serge et Bacchus	aux saints martyrs et apôtres	Luc, X, 16 sq.	aux martyrs et apôtres	Luc, X, 16-22
Procope	—	Luc, XII, 2 sq.	à un martyr isolé	Luc, XII, 2-12
Théodore Tiron	—	Luc, XXI, 12 sq.	aux martyrs	Luc, XXI, 12-19
Constantin et Hélène	—	Jo., X, 9 sq.	aux saints ecclésiastiques (*svjatiteli*)	Jo., X, 9-16
Pères de l'Église	—	Jo., X, 26 sq.	?	?

On joindra à ces images des saints une représentation de la Vierge (nº 27) accompagnée de l'inscription « à la Vierge et aux justes »: cette miniature aussi est placée à côté de Luc, X, 38 sq., parce que le passage Luc, X, 38-42 est récité à la liturgie des fêtes de la Vierge.

Nous ne connaissons pas ailleurs ce type d'adaptation de l'image aux besoins liturgiques. Le manuscrit de Belgrade semble donc offrir un système d'illustration du tétraévangile inconnu jusqu'ici. Toutefois ces portraits des personnages que la coutume de l'Église mettait en rapport avec certains textes précis des Évangiles, nous rappellent un usage ancien de l'illustration orientale. En effet, n'est-ce pas une idée analogue qui guidait Rabula quand il alignait des séries de personnages de l'Ancien Testament à côté des tables de concordance de son manuscrit des Évangiles? Il s'inspirait d'un enseignement théologique vulgarisé par les rites de l'Église, aussi bien que ces illustrateurs du Psautier Chludov qui introduisaient dans leurs cycles des images tirées des Évangiles, à côté des psaumes récités à la messe (1).

Les images des saints forment une suite de portraits. Il faut y ajouter les principaux héros du récit évangélique: le Christ (pl. II, 1, 2), la Vierge avec l'Enfant (pl. VII, 1), Elisabeth avec Jean (pl. VI, 1), Hérodiade (pl. III, 1). De même l'image de Jean-Baptiste revient chaque fois qu'il est question de ce saint (pl. III, 3-5); enfin les auteurs des Évangiles sont représentés au début de leurs œuvres respectives (pl. V, 1). Il semble que l'illustration avait une prédilection spéciale pour le portrait. Or ce goût des portraits, que l'auteur a soin de placer sur les marges de son texte — sans faire exception pour les évangélistes — nous rappelle les habitudes des ateliers orientaux. Des exemples tels que le Jean Damascène de Paris (Par. gr. 923) et le Grégoire de Nazianze de Milan (Ambros. 49-50), ou — plus anciennement encore — la Chronique alexandrine, à Moscou, nous indiquent la provenance des originaux imités par le calligraphe serbe. On trouve en effet, dans ces manuscrits égyptiens et palestiniens, de longues séries de figures isolées, sur les marges du texte: les prophètes, les patriarches, le Christ et sa famille, les apôtres, les saints, les évangélistes, apparaissent à côté du récit dont ils sont les auteurs ou les héros (2).

(1) Tikkanen, *Psalterillustrationen im Mittelalter*, p. 36, 48 sq.

(2) Par. gr. 923, fol. 9v, 10, 10v, 11, 11v, 13v, 15, 16, 18, etc. Ambros. 49-50, pag. 18, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, etc. Chronique alexandrine (Strzygowski, *Alex. Weltchronik*, fol. VI, VII). Voy. aussi les Psautiers Chludov (Tikkanen, *Psalterillustrationen im Mittelalter*, p. 74-5, fig. 82, 83).

Le choix des scènes évangéliques est un autre caractère de l'illustration de notre manuscrit. Le manuscrit contient en tout quinze scènes représentant des événements racontés dans le texte: c'est moins de la moitié des miniatures; et c'est là un nouveau trait qui rapproche le cycle de ce manuscrit de l'illustration des codices orientaux, tels que les Psautiers Chludov, le Par. gr. 923, l'Ambros. 49-50: comme dans le monument serbe, l'illustration du texte proprement dit s'y trouve noyée dans la masse des images hétérogènes.

Les scènes évangéliques traitent surtout les moments essentiels de la vie du Christ, ceux précisément qui correspondent aux grandes fêtes de l'Église, — nouvelle preuve du caractère liturgique de l'illustration serbe! Les scènes, qui sont au nombre de neuf, se trouvent réparties entre les Synoptiques. Mais à travers ce système récent transparaissent quelques traces d'un type plus ancien, où l'illustration suivait de plus près le récit de chacun des quatre évangélistes. En effet, le copiste serbe n'a pas su s'en tenir jusqu'au bout à son cycle unique de fêtes, distribué parmi les Synoptiques: il représente deux fois la Transfiguration, d'abord au texte de Matthieu, puis au texte de Marc. D'autre part, il ne se contente pas de figurer les paraboles sous l'aspect d'images synthétiques, mais il en illustre plusieurs moments successifs, conformément à l'ancien système des cycles narratifs. C'est ainsi que, dans la parabole des ouvriers loués à différentes heures, nous voyons d'abord le maître de la vigne partant à la recherche des ouvriers, puis les trois groupes d'ouvriers indiqués par trois personnages, enfin le maître revenant à la maison. De même l'histoire de Lazare est racontée en trois épisodes: une première image représente un mendiant misérable entouré des chiens, près de la table du riche (pl. IX, 1); une deuxième miniature montre le festin céleste d'Abraham et de Lazare (pl. IX, 2); enfin, une petite image, sur l'autre marge, figure la tête du riche dévoré par les flammes et les serpents de l'Enfer (pl. IX, 2).

A en juger d'après ces restes du cycle détaillé et narratif, les modèles du copiste serbe appartenaient à une époque très ancienne. Il semble aussi qu'ils étaient d'origine orientale. Nous en trouvons la preuve dans le nombre des images consacrées à l'enseignement du Christ. Il est remarquable, en effet, que sur les quatorze scènes évangéliques contenues dans le tétraévangile de Belgrade, huit

sujets seulement traitent l'histoire de l'enfance et les actes du Christ et six représentent des paraboles, dont quelques-unes racontées en plusieurs épisodes. Cette proportion, qui témoigne d'un intérêt particulier du miniaturiste pour l'enseignement du Christ, évoque le souvenir des cycles palestiniens et égyptiens, tels qu'on les trouve dans les Par. gr. 923, Par. copte 13 et leurs dérivés, comme le Par. suppl. 914 (1).

Le feuillet 73 du manuscrit, à sa marge inférieure, porte la représentation d'une scène (pl. VIII, 2) que n'explique pas le texte qu'elle accompagne (Luc. IX, 1 sq.) : « Jésus ayant assemblé les douze, leur donne la force et le pouvoir sur tous les démons... ». On aperçoit, à gauche, un disque ou une sorte de roue, couverte de points ; un personnage nimbé tient cet objet entre ses bras allongés, tandis que son corps — étrangement flexible — suit la courbe de la « roue ». Du côté opposé apparaît un diable, reconnaissable à son corps noir et à sa coiffure très haute et flottante. Il tient à la main gauche un bâton ou le manche d'un objet dont la partie supérieure n'est plus visible (le bord du feuillet a été coupé par le relieur) ; de l'autre main il tend vers le personnage à la « roue » un petit objet rond muni d'un point au centre. Enfin, quatre gros poissons occupent l'espace entre les deux figures.

Ni le texte de Luc, IX, 1 sq., ni aucun texte canonique n'expliquent cette composition inattendue. Mais nous retrouvons son sujet dans un apocryphe copte, dont la bibliothèque de la Propagande à Rome conserve quatre fragments. Le manuscrit de Rome est le seul qui nous fasse connaître cet apocryphe : fait qui semble indiquer que la légende n'a pas joui d'une grande popularité. Nous citons le passage de cet apocryphe qui intéresse notre étude, dans la traduction anglaise de M. Robinson, publiée par le traducteur, dans son recueil de textes apocryphes coptes.

Le passage commence par ces paroles du Christ, adressées aux douze apôtres : « ... I have given unto you all authority in heaven and on earth » (2). Quoique tirée de Luc, X, 19, cette phase se rattache d'assez près au texte qui accompagne notre miniature : « Jésus.... leur (aux apôtres) donna la force et le pouvoir.... ». C'est le rapprochement de ces deux idées qui, selon nous, avait amené le peintre

(1) Millet, *Évangile*, p. 11, 12.

(2) Forbes Robinson, M. A., *Coptic Apocryphal Gospels*, Cambridge, 1896, p. 177.

à représenter, là où elle se trouve, la scène suivante de l'apocryphe copte : « And our Lord Jesus came down from the mount with His disciples. And behold the devil met them : and he took the form of a fisherman, many demons following him, carrying many nets and drag-nets and hooks .... on the mount. Now the apostles when they saw them casting nets hither and thither, and hooks, wondered exceedingly. And they said to Jesus, Our Lord, what manner of one is this, doing these things in the desert? Jesus said to them, Peter, this is he of whom I spake to thee, saying, Behold Satan asked for you, that he might sift you as wheat : but I made supplication for thee, that thy faith fail not. John said to Him, What do these find in the desert? Jesus said to him, My beloved John, he who seeketh him, behold he hath caught him already (ou : that which he seeketh, behold he hath caught it already). This is the fisherman that catcheth every bad fish... » (1).

Nous voici renseignés sur la signification de notre image : le diable, à droite, s'avance en portant un filet à manche ou un crochet (*hook*) et probablement un autre petit instrument destiné à la pêche et que le copiste n'a pas su rendre. A ses pieds se trouvent « les mauvais poissons » qui lui sont destinés, tandis que de l'autre côté — représentation naïve d'une figure de rhétorique (Luc, XXII, 31), que Jésus répète dans l'apocryphe copte (« Satan ... might sift you as wheat ») — apparaît un des apôtres, l'un de ceux que « Satan a réclamés pour les cribler comme le froment ». On le voit en effet — reconnaissable à son nimbe — figuré sur le crible même, qui a la forme d'un disque percé de petits trous.

Tous les éléments de cette image étrange, ainsi que leur rapprochement en une seule composition, se trouvent donc expliqués à l'aide de l'apocryphe copte. Le prototype de la miniature a été sûrement composé pour illustrer un évangile apocryphe, et c'est en Égypte encore — là-même où le récit légendaire dont il s'inspire se trouvait en circulation — que cette image a dû être créée d'abord, et adaptée ensuite à l'évangile canonique. Nous relevons cette scène ici, d'une part à cause de son origine égyptienne et d'autre part comme un exemple curieux d'une illustration provoquée par une ressemblance de l'idée abstraite contenue dans le texte de Luc (IX, 1) et de celle de la phrase initiale de l'apocryphe. Ce système d'illustration, dont les sujets sont fournis par des allusions plus ou

(1) *Ibidem*, p. 178 sq.

moins vagues trouvées dans le texte, nous est connu par les monuments orientaux du IXe siècle, tels que le Par. gr. 923, l'Ambros. 49-50, les Psautiers Chludov, le Physiologus (1).

Nos observations sur le cycle des illustrations du manuscrit serbe se résument ainsi : le choix des images est déterminé dans son ensemble par la destination liturgique du tétraévangile (cycle des fêtes, effigies des saints). Mais à travers ce système — qui n'est point rigoureux — apparaissent des traces d'un cycle narratif, qui laissent entrevoir les modèles archaïques et orientaux du copiste serbe : il fait une part très large à la représentation de l'enseignement du Christ ; il représente les épisodes successifs de certaines paraboles ; il s'inspire d'apocryphes coptes. Enfin c'est également à l'art oriental archaïque qu'il est redevable des nombreux portraits — auteurs et héros du récit — ainsi que d'une composition provoquée par une idée abstraite contenue dans le texte évangélique.

La Présentation.

Les miniatures du tétraévangile serbe appartiennent à la famille des illustrations marginales. Le petit format du manuscrit a souvent empêché le miniaturiste d'introduire une séparation bien nette entre le texte et l'image, mais on voit qu'il copiait des modèles qui entouraient les colonnes du texte : toutes les miniatures se trouvent en effet, sur les bords de la page, soit d'un des deux côtés, soit au-dessus ou au-dessous du texte. La disposition des images du modèle sur deux marges latérales, séparées par une colonne de texte, explique l'arrangement des scènes de la parabole des ouvriers loués à différentes heures, l'image qui représente Lazare et le riche après la mort (pl. IX, 2), la miniature du fils prodigue retrouvé et de l'archange Michel (pl. VIII, 1). Les trois épisodes de la première parabole devaient être répartis sur deux marges latérales ; Lazare et Abraham se trouvaient du côté gauche, et le riche en Enfer du côté droit du texte de l'original ; enfin, le fils prodigue et son père étaient séparés, d'une manière analogue, de l'archange Michel qui leur faisait face de l'autre côté de la page. On ne saurait expliquer autrement la séparation artificielle des différentes parties de ces images.

(1) TIKKANEN, *Psalterillustrationen im Mittelalter*, p. 27 sq. STRZYGOWSKI, *Physiologus*, p. 11 sq., pl. V, VII, etc. DIEHL, *Manuel*, I, p. 377. EBERSOLT, *La miniature byzantine*, Paris 1926, p. 20.

Le système de l'illustration marginale vient de l'Orient. Nous le connaissons surtout par les œuvres asiatiques de la fin du premier millénaire ; il devient rare ensuite (1). Le manuscrit serbe reproduit donc un modèle oriental ancien. Nous reconnaissons le caractère de ses sources d'inspiration surtout à ces portraits d'évangélistes, placés sur les marges, en contradiction directe avec la tradition hellénistique (2), et à ces portraits où les personnages du récit évangélique sont figurés à côté de la phrase qui cite leur nom (3).

Une autre particularité encore évoque en nous le souvenir des œuvres orientales, du Par. gr. 923, de l'Ambros. 49-50. Comme les auteurs des images de ces deux manuscrits palestiniens du IXe siècle (4), le dessinateur serbe a une tendance curieuse à simplifier le sujet, dont il se contente d'indiquer une partie. C'est ainsi qu'il représente la figure isolée d'Hérodiade portant la tête de Jean (pl. III, 1), à la place d'une scène complète du festin d'Hérode (5) ; ailleurs il réduit l'Ascension ou la Transfiguration à l'image du Christ porté par les anges ou du Christ entouré d'Elie et de Moïse, et en laissant de côté les assistants (no 18, 33). Nous devons ce procédé étrange à la conception même de l'illustration orientale, qui ne figure que le corps humain et l'objet monumental, et ne sait pas représenter

(1) Cf. MILLET, *Évangile*, p. 6 sq.

(2) Voy. les évangélistes représentés en marge : Évangile de Rabula (GARRUCCI, *Storia*, pl. 135,2), Par. gr. 923, fol. 147, 253 ; et d'autres auteurs, également sur la marge, au début de leurs œuvres : Par. gr. 923, fol. 9, 9v, 10, 11, 11v, etc. (quelques-uns apparaissent, comme les évangélistes, devant la table à écrire : par exemple, fol. 378v) ; Ambros, 49-50 : portraits de saint Grégoire de Nazianze, au début de chaque homélie. Cf. MILLET, *Évangile*, p. 7.

(3) Ambros. 49-50, pag. 11, 18, 36, 37, 38, etc.

(4) Voy., par exemple, Par. gr. 923, fol. 11 , 17, 25, 79v, 81, etc. Ambros. 49-50, pag. 78, 177, 394, 664. Voy. aussi l'Évangile d'Etchmiadzin, miniatures arméniennes de 989 (STRZYGOWSKI, *Byz. Denkmäler*, I, p. 22), le Ps. Barberini.

(5) Cette image est rare en iconographie du haut moyen-âge. Comparez la à un fragment de miniature de la Chronique alexandrine (STRZYGOWSKI, *Alex. Weltchronik*, pl. VIIIv, E), à une miniature de l'Évangile de Sinope (OMONT, *Facsimilés*, pl. A.) et à une autre du Par. copte 13, fol. 104. L'image paraît être particulière à l'Orient (voy. STRZYGOWSKI, *Alex. Weltchronik*, p. 153). Elle fut copiée en France au IXe siècle : un manuscrit du IXe siècle, le Par. suppl. lat. 642 nous offre, en effet, une représentation de la tête de Jean-Baptiste, sur un plat (cf. BASTARD, *Peintures*, III, pl. s. n.). Au Xe siècle l'image d'Hérodiade avec la tête de Jean-Baptiste sur le plat apparaît en Allemagne, parmi les scènes d'un cycle narratif des scènes de l'Évangile (BEISSEL, *Bil der zu Aachen*, pl. IX).

l'espace, ni, par conséquent, les rapports qui existent entre deux figures ou deux objets qui ne sont pas en contact immédiat. On voit ainsi, dans les miniatures orientales du IXe siècle, des images dont les éléments sont isolés les uns des autres par des espaces vides qui détruisent l'effet d'ensemble (1), et on comprend alors qu'un copiste plus ou moins ignorant vienne reproduire, dans son travail d'artisan, une seule partie de cet ensemble qui à ses yeux n'existe plus. Ce procédé serait impossible si le copiste se trouvait devant un modèle de style hellénistique ou byzantin, où toutes les parties de la scène forment un ensemble homogène.

Quelques-unes de ces images sont entourées d'une tresse en guise de cadre (pl. III, 2, 3 ; IV, 2 ; VII, 1) ; bien plus fréquemment cette tresse n'apparaît que des deux côtés (pl. VIII, 1 ; IX, 2) de la miniature, ou même d'un seul (pl. II, 3-5 ; V, 1 ; VI, 1, 2 ; IX, 1). Nous avons l'impression que cet arrangement irrégulier est le résultat d'une déformation, et que primitivement les tresses que nous voyons sur les images serbes remplissaient un rôle plus précis. Quelquefois, par exemple dans l'image des saints Serge et Bacchus (pl. III, 2), le cadre décoré d'une tresse s'explique comme un reste schématique d'une architecture : nous pensons en effet à une niche ou à une porte qui, par tradition, servaient de fond aux images portraitiques. Ailleurs, la tresse n'apparaît que d'un seul côté, quelquefois, comme dans l'Annonciation (pl. VI, 1), elle se prolonge à une hauteur considérable au dessus de la figure, en longeant la colonne du texte. Cet emploi de la tresse nous rappelle les cadres verticaux qui suivent les colonnes du texte dans certains manuscrits de l'*Exultet* (2) et dans leurs prototypes, les manuscrits coptes (3). C'est un motif copte que l'artiste serbe introduisait dans son œuvre en représentant ces tresses verticales qui séparent la miniature du texte ou du bord du feuillet. L'original possédait probablement un cadre en tresses sur toute la hauteur de la page, et les miniatures marginales y

(1) Voy., par exemple, Ambros. 49-50, pag. 185, 188, 531, 662, 664, etc. Par. gr. 923, fol. 37, 39v, 68v, 198, etc.

(2) Voy. l'*Exultet* de Capoue, où les cadres verticaux sont formés par des tresses, comme dans le manuscrit serbe.

(3) Hyvernat, *Paléographie copte*, pl. X, XXXV, XXXVI, XXXVIII, et surtout XXII et XXIX, avec les cadres formés par une tresse.

étaient adossées. Le copiste n'a retenu que les parties de ce cadre qui touchaient aux images (1).

Nous venons de voir la « porte » derrière les saints Serge et Bacchus (pl. III, 2). Un cadre rectangulaire analogue — mais sans tresse cette fois-ci — apparaît dans la plupart des images derrière les figures isolées (pl. II, 1-5 ; III, 1, 3 ; V, 1 ; VI, 1-3). Ce cadre a souvent une particularité étrange : il ne s'élève que jusqu'aux épaules de la figure ; ailleurs (Vierge dans l'Annonciation ; pl. VI, 2), il est surmonté d'une sorte de plaquette rectangulaire qui entoure la tête comme une sorte de nimbe rectangulaire. Comment faut-il interpréter ce dessin ? On peut se rendre compte qu'il s'agit là de motifs architecturaux stylisés. Ce ne sont pourtant ni des murs passant derrière les personnages, comme dans les peintures murales, ni des édifices entiers, comme dans les scènes. Quelques-unes des miniatures, celles qui semblent conserver un souvenir plus net de l'original (2), laissent entendre que ce sont des portes. Une longue série de personnages apparaîtraient donc, dans notre manuscrit, devant une porte monumentale en forme de Π. Or pareille manière de représenter un personnage isolé a joui d'une grande faveur dans l'art du portrait en Égypte, aux premiers siècles de notre ère. Les toiles des momies — genre de peinture qui se trouve à la base du portrait médiéval — représentent toujours le personnage portraituré devant l'entrée monumentale du temple ou de sa tombe (3). Et nous savons que cette formule égyptienne se propagea bien au delà de son pays d'origine, sous l'aspect du nimbe rectangulaire (4). En Cappadoce,

(1) Le procédé du copiste peut être illustré par une confrontation de la miniature serbe qui représente l'archange Gabriel (Annonciation), avec la miniature du Par. syr. 33 qui figure le même sujet, surtout si on observe l'image syriaque sur la photographie publiée par M. Millet (*Évangile*, fig. 9). Sur cette reproduction, comme sur notre miniature, l'archange apparaît à côté d'une mince colonne décorative dont les deux extrémités ne sont point visibles. Dans le cas du Par. syr. 33 cela tient à ce que le photographe s'est borné à reproduire la partie de la colonne adjacente à l'archange et laissa tomber le reste. L'auteur de la miniature serbe a dû procéder de la même façon, pour aboutir au même résultat.

(2) Voy. les images no 7, 11, 12, 16, 17, 20, 24, 26, 34 et autres.

(3) Grüneisen, *Art copte*, p. 38, pl. XIII, 1 ; XV, 1 et 2 ; XVI ; *Études comparatives. Le portrait*, Rome, 1911, p. 81, fig. 95, 96 ; *Egipto-ellinističeskij ritualnyj portret i sredne-věkovye portrety Rima s tabula circa verticem*, dans *Christijanskij Vostok*, I, 2. Diehl, *Manuel*, I, fig. 20.

(4) Grüneisen, *Études comparatives. Le portrait*, p. 80 sq.

les peintres des fresques archaïques en gardaient aussi le souvenir (1). Quant au copiste du manuscrit serbe, il resta plus fidèle que les autres aux originaux égyptiens : sa porte, derrière Serge et Bacchus, conserve la formule caractéristique de l'architecture de l'Égypte, en s'élargissant sensiblement vers la base (2) ; et le dessin derrière la Vierge dans l'Annonciation reproduit, semble-t-il, deux éléments typiques des portails égyptiens : la niche rectangulaire allongée, au-dessus de l'entrée, et les nervures verticales, des deux côtés et au-dessous de la niche, qui s'arrètent à une ligne horizontale (3).

Style et technique

Nous avons signalé une particularité des miniatures de Belgrade que l'on doit se rappeler en abordant l'étude de leur style : ces images ne traitent que la figure humaine, et c'est à peine si l'on conserve l'objet que le personnage tient dans ses mains, le meuble qui lui sert de siège ou l'architecture devant laquelle il se trouve ; même ces accessoires indispensables font quelquefois défaut. Par suite de cette élimination de tout ce qui n'est pas figure, les personnages d'une même scène — pour peu qu'ils ne soient pas étroitement rapprochés les uns des autres — perdent tout contact, séparés par les « vides » du fond neutre. Ce type de composition, sans représentation du sol, du paysage, du ciel, nous rappelle les miniatures orientales du IXe siècle déjà mentionnées (4). Comme dans ces monuments, les scènes de notre manuscrit ne forment pas d'ensembles compacts (5). : l'isolement des figures empêche même de comprendre le sujet. Aussi les miniaturistes orientaux cherchent-ils à remédier à ce défaut, ne fût-ce que d'une manière extérieure.

(1) JERPHANION, *Cappadoce*, I, pl. 37, 2., et aussi *ibidem*, pl. 49,2 ; 50, I, Voy. aussi deux fresques du IXe et du Xe siècle, à Saint-Clément de Rome (WILPERT, *Mosaiken und Malereien*, pl. 208, I ; 229, 2).

(2) Comparez cette porte en particulier aux portraits des petites chapelles funéraires : par exemple, SIEGLIN, *Nekropole*, p. 237, fig. 173.

(3) Exemples : QUIBELL, *Excavations at Saqqara* I, pl. XI sq. (stèles de la dixième dynastie). PERROT et CHIPIEZ, *Histoire de l'art*, I, fig. 107, 108, 115, 120, 178, 182, 291, 295. Ces stèles imitent les constructions en bois, avec leur mode d'assemblage par montants et traverses.

(4) Par. gr. 923 ; Ambros 49-50. Voy. p. 66.

(5) Comparez les exemples cités note I, de la p. 66, aux miniatures nº 29, 31, de notre manuscrit.

Les uns entassent hommes, architectures, ornements en un seul bloc (1), les autres réunissent les éléments dispersés de la scène à l'aide d'un trait qui joue le rôle du cadre (2). Le miniaturiste serbe a recours à ces deux méthodes : beaucoup de ses images (pl. II, I ; III, 3 ; IV, I, 2 ; V, I ; VII, I ; IX, 2) sont entourées d'un cadre de forme irrégulière (3) ; ailleurs, comme par exemple dans l'image des évangélistes, il adopte le système du bloc d'éléments hétérogènes collés les uns aux autres.

Ainsi conçues, les scènes ne conservent aucune trace du style hellénistique : ni perspective linéaire, ni perspective aérienne, ni modelé. Les images sont plates, comme des tapis ornementaux. D'ailleurs le peintre ne distingue pas entre objets réels et motifs de décoration : il ne possède qu'une seule technique — contours appuyés et remplissage en couleur — qu'il applique indifféremment à tout ce qu'il représente. Plus encore : il mêle l'ornement à l'objet réel, il transforme les pièces des vêtements, les architectures, les accessoires et même le corps humain en motifs ornementaux (pl. II, I ; III, I-3 ; V, I). C'est ainsi que, d'une part, la figure de l'évangéliste Marc est introduite dans un ensemble de tresses et d'acanthes (pl. V, I), et que les nimbes de beaucoup de personnages portent des remplissages ornementaux (pl. II, 3 ; III, 3 ; V, I ; VI, 3 ; VIII, I ; IX, I, 2) ; ce sont d'autre part des figures dont les costumes, — même les accessoires sacerdotaux — , les coiffures, les mains, perdent tout caractère réel pour se soumettre aux exigences arbitraires du peintre.

Cette conception et cette technique appartiennent à l'Orient. Le goût de la stylisation est essentiellement lié à la production de l'Asie antérieure, depuis ses origines les plus lointaines.

Dans les œuvres de l'art asiatique, à différentes époques, on trouve les traits précis du style et de la technique employés dans notre manuscrit. La manière de traiter l'objet réel, et même l'être vivant, comme un champ destiné à l'ornementation apparaît dans les monuments orientaux les plus archaïques. On y trouve aussi bien

(1) Voy., par exemple, Par. gr. 923, fol. 11v, 12, 13, 14, 15, etc. Ambros, 49-50, pag. 467, 560, 569, 580, 745, etc.

(2) Ambros, 49-50, pag. 596, 714, 715, 767, ect. ; Par. gr. 923, fol. 38v, 69v, 90v, 257.

(3) Voy. nos 4, 6, 8, 9, 13, 23, 31, etc.

l'incrustation décorative (1) qui transforme l'objet réel en un ensemble de pièces polychromes (2), que des motifs géométriques introduits dans la figure d'un être vivant (3). La formule suivant laquelle les pieds du personnage sont toujours représentés de côté, même si le reste du corps apparaît de face (pl. III, 1 ; VI, 2), appartient également aux traditions de l'art asiatique et égyptien. C'est à la même source que notre artiste doit le formule curieuse des mains, aux doigts allongés qui se courbent sans se plier aux articulations (surtout pl. II, 3-5 ; VI, 3). (4). Les monuments coptes nous fournissent des exemples de ce dessin (5) que les Chrétiens de l'Égypte doivent à une vieille tradition locale (6). Les nimbes ornementés de tresses et d'autres motifs servant au remplissage décoratif d'un espace, ont leurs antécédents dans les œuvres coptes des VIe–VIIe siècles (7). Les mêmes monuments offrent les modèles d'une formule précise employée par le copiste serbe (pl. V, 1), pour représenter la façon dont les cheveux se partagent sur la tête (8).

---

(1) LAYARD, *The Monuments of Nineveh*, I, pl. 86, 87 ; II, pl. 55, 3. PERROT et CHIPIEZ, *Histoire de l'art*, vol. II, pl. XIV, XV ; vol. V, pl. XI. LESSING, *Gewebesammlung*, pl. 2, 6, 10, 11, 15, 16, 19-28, 30-32, 34, 61-69, 71, 74, 75, 77, 78. KONDAKOV, TOLSTOJ et REINACH, *Les antiquités de la Russie méridionale*, fig. 332-367. HEUZEY, *Catalogue des antiquités chaldéennes du Louvre*, p. 277 sq. PERDRIZET, *Antiquités de Léontopolis*, dans *Mon. Piot*, XXV, 1921-1922, p. 381 sq. pl. XXV.

(2) Voy. les costumes des figures, dans les miniatures nos 2, 4, 5, 8, 9, 10, 10, 11, 12, etc.

(3) LAYARD, *The Monuments of Nineveh*, I, pl. 87. PERROT et CHIPIEZ, *Histoire de l'art*, vol. II, pl. XI, XIV, XV ; vol. V, pl. XI, fig. 465, 466, 491, 492. LESSING, *Gewebesammlung*, pl. 19, 20, 21, 22, 23, 24, 26-28, 30-32, 34, 61-64, etc. Otto v. FALKE, *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, Berlin, 1913, fig. 48-50, 81, 91, 96-100, 128, etc.

(4) Voy. les nos 6, 7, 15, 23, 26.

(5) Voy., par exemple : CLÉDAT, *Baouît*, pl. XVII, XXI, XXXII, 2, XXXV, XXXVI, etc. QUIBELL, *Excavations at Saqqara*, III, pl. IX ; IV, pl. XXIII. Par. copte 13, dans MILLET, *Évangile*, fig. 9, 123, 455. Brit. Mus. or. 6782, dans GRÜNEISEN, *Art copte*, pl. XLV, 2. Voy. aussi Par. gr. 923, fol. 20v, 24v, 51v, 52v, 56, etc. Sur l'expansion de ce motif, voy. notre *Peinture religieuse en Bulgarie*, chap. V.

(6) PERROT et CHIPIEZ, *Histoire de l'art*, I, fig. 33, 175, 225, etc. et surtout fig. 747.

(7) QUIBELL, *Excavations at Saqqara*, IV, p. XXVI, 1-3.

(8) Comparez la coiffure de l'évangéliste Marc (no 15) ou du Christ (no 1), avec celle d'un Christ, sur un ivoire copte du VIe-VIIe siècle, de l'ancienne collection Maspero : STRZYGOWSKI, dans *Röm. Quart.*, XII, 1898,

La manière de transformer une draperie en une série de bandeaux parallèles (pl. II, 3-5 ; III, 3 ; IV, 1, 2, etc.) se retrouve également dans les monuments égyptiens et asiatiques, depuis les premiers siècles de notre ère (1), et les points qui couvrent les vêtements des personnages et les fonds autour des figures, trouvent des analogies dans les ivoires (2), les mosaïques (3) et les fresques (4) coptes ou de provenance égyptienne. Quelques-uns de ces monuments orientaux, comme l'ivoire copte du VIe ou VIIe siècle publié par Strzygowski, ont une ressemblance frappante avec nos miniatures ; on y retrouve, sur le même monument, la technique des draperies, le cadre rectangulaire derrière le personnage (du type de la « porte ») et le style de la figure, tels que nous les voyons sur les miniatures serbes.

C'est encore en Égypte que nous ramène l'emploi du pourpre de nuance brun-chocolat, dans plusieurs de nos miniatures : cette couleur, héritée de la tradition locale ancienne, a tenu une grande place sur la palette des peintres chrétiens de l'Égypte (5).

Ainsi, les formules du style, les méthodes d'ornementation, les techniques caractéristiques, placent les miniatures du tétraévangile serbe à côté des œuvres orientales et particulièrement égyptiennes.

Un trait particulier de ces images — les draperies et les fonds couverts de petits points — font penser à une œuvre en ivoire ou en métal. Cela ne veut pas dire toutefois que le copiste serbe avait comme modèles immédiats des monuments de sculpture : nous avons

---

p. 22, fig. 3. L'arrangement des cheveux au sommet de la tête constitue le trait caractéristique de ces coiffures.

(1) Voy. les sculptures du musée de Brousse, provenant d'Altyn-Tach, en Anatolie (MENDEL, dans *B. C. H.*, XXXIII, 1909, p. 283 sq.) et l'ivoire copte signalé à la note précédente. Cf. GRAEVEN, *Elfenbeinwerke*, I, pl. 32 ; II, pl. 6.

(2) Ivoire de l'ancienne collection Maspero : STRZYGOWSKI, dans *Röm. Quart.*, XII, 1898, p. 22, fig. 3.

(3) Sous une forme moins schématique les points disséminés sur les vêtements apparaissent dans trois mosaïques des VIe–VIIIe siècles et qui représentent la Vierge : 1o Πάναγια Ἀγγελόκτιστος, près de Kiti à Chypre ; 2o Saint-Démétrios à Salonique ; 3o Saint-Venance à Rome. Les deux premiers monuments dépendent de l'art alexandrin, le troisième copie une œuvre gréco-orientale. Voy. à ce sujet KONDAKOV, *Vierge*, I, p. 237, 239, 359 ; pl. IV, VI.

(4) CLÉDAT, *Baouît*, pl. XXV, XXVI, XXIX. QUIBELL, *Excavations at Saqqara*, II, pl. LI, LII.

(5) STRZYGOWSKI, *Alex. Weltchronik*, p. 129 sq., KONDAKOV, *Vierge*, I, p. 152, 211, 239, 243, 340.

vu en effet que les fresques coptes se servaient déjà du motif des points, pour remplir les fonds autour d'une image [1]; d'autres peintures coptes, des mosaïques d'origine alexandrine se servent des points dans la représentation de la draperie [1]. Enfin des miniatures mérovingiennes et irlandaises, qui dépendent des modèles orientaux, font des points un emploi semblable [2]. Ainsi, quand le peintre serbe adopta cette formule décorative pour ses miniatures, il ne faisait que reprendre un motif qui plusieurs siècles avant passa de la toreutique dans la peinture égyptienne et ses dérivées.

Iconographie.

L'iconographie des miniatures de Belgrade nous réserve des surprises: beaucoup d'archaïsmes d'origine orientale qu'on ne s'attendrait guère à revoir dans un monument slave du XIIIe siècle, et quelques motifs nouveaux qu'on n'avait pas signalés jusqu'à présent.

L'iconographie des paraboles révèle chez le peintre une intention théologique. En effet, non seulement le semeur et le maître de la vigne (parabole des ouvriers loués à différentes heures) reçoivent les traits du Christ, mais aussi le fils prodigue est transformé en Adam, son père en Dieu le père, et, pour compléter cette image allégorique, l'archange Michel, l'épée en main, se trouve placé à côté du groupe du père et du fils (pl. VIII, 1). Tous les personnages de cette scène sont nommés par des inscriptions: « père seigneur Dieu », « Adam », « archange Michel ». L'image porte comme titre explicatif la phrase: « le père pleure le fils prodigue... (la fin n'est pas lisible) » [3]. Dieu le Père, qui a les traits et le nimbe de Jésus, élève une croix processionnelle au-dessus de la tête d'Adam, et la pose peut-être sur ses cheveux, en signe de bénédiction; Adam, vu de face, croise ses bras sur la poitrine. Les deux figures ne sont visibles que jusqu'à la taille: le bas est coupé par une sorte de ba-

---

(1) Voy. notes 3 et 4 à la p. 71.

(2) ZIMMERMANN, *Vorkarolingische Miniaturen*, pl. 153, 154, 155, 156, 161, 162, 188, 189, 190, 191, etc.

(3) Ces inscriptions explicatives, à côté des images, peuvent être citées au nombre des archaïsmes orientaux du manuscrit serbe. Voy. à ce sujet le paragraphe consacré au tétraévangile bulgare (voy. plus loin).

lustrade. La scène ainsi conçue rappelle un Baptême, ce qui peut-être a été voulu par l'artiste. La composition tout entière pourrait, en effet, avoir la signification suivante: pleurant Adam, qui est le fils prodigue, Dieu le délivre par la force du salut apporté par l'œuvre du Christ; le Baptême et la croix en sont les symboles essentiels. Quant à l'archange Michel, celui qui garde les portes du Paradis [1] et qui en chassa Adam, il apparaît de nouveau pour inviter le fils prodigue à y retourner. Son épée au fourreau, il semble en effet faire un geste d'invitation. Quoi qu'il en soit d'ailleurs de ce détail, de toute façon une allusion au Paradis est contenue dans la figure de l'archange Michel. Ainsi, dans cette scène et dans les deux autres paraboles citées, le miniaturiste abandonne l'illustration directe du texte et se lance dans l'exégèse théologique. Il suit en ceci une vieille habitude des imagiers orientaux, qui remonte au moins au VIe siècle (Évangile de Rossano) [2].

Les scènes de l'Enfance sont d'un aspect particulièrement curieux et étrange. On voit d'abord Elisabeth avec Jean, puis l'Annonciation à Marie, et la Visitation (pl. VI, 1-3). Trois images de la Vierge avec l'Enfant se rattachent à ce groupe. Les figures d'Elisabeth avec Jean et les deux femmes de la Visitation ne sont représentées que jusqu'aux genoux, — méthode qui fait penser à la Chronique alexandrine [3], aux miniatures arméniennes de l'Évangile d'Etchmiadzin [4] et aux figures des prophètes dans les Évangiles de Rossano [5] et de Sinope [6]. L'attitude cérémonieuse d'Elisabeth et de Jean, tous deux vus de face, rigides et immobiles, formant un groupe symétrique, rappelle les types iconographiques de la Vierge avec l'Enfant créés

---

(1) Les apocryphes attribuent à l'archange Michel le rôle du *praepositus paradisi* (TISCHENDORF, *Evangelia apocrypha*, p. 333; *Apocalypses apocryphae*, p. 130). Il est probable que notre miniature s'inspire de ces textes.

(2) Cf. HASELOFF, *Cod. Rossanensis*, pl. X. Dans le Par. gr. 510, fol. 143° (Omont, *Facsimilés*, pl. XXXIII), le Christ a été interpolé, à la place du Samaritain (voy. MILLET, *Évangile*, p. 565). Par ailleurs ce manuscrit suit la tradition des illustrations narratives qui n'introduisent point le Christ dans les images des paraboles : voy., par exemple, les Par. gr. 74; Laur, VI 23; Par. gr. 923, etc. (*ibidem*, p. 564-6).

(3) STRZYGOWSKI, *Alex. Weltchronik*, fol. I, IV, IV^v, V, V^v.

(4) STRZYGOWSKI, *Byz. Denkmäler*, I, fig. p. 22.

(5) HASELOFF, *Cod. Rossanensis*, pl. I sq.

(6) OMONT, *Facsimilés*, pl. A et B.

et répandus en Orient depuis le VIe siècle (1). Le maphorion brun d'Elisabeth rattache l'image aux œuvres de la même origine (2).

L'Annonciation montre l'archange Gabriel portant sur sa main tendue vers la Vierge la colombe du Saint-Esprit — détail inconnu jusqu'ici et qui s'explique probablement comme une expression naïve et populaire du récit évangélique. Dans l'idée de l'artiste, l'archange qui vient du ciel pour annoncer la bonne nouvelle de la descente du Saint-Esprit sur la Vierge, apporte avec lui le Saint-Esprit (3) et l'approche de Marie. Quittant la main de Gabriel, la colombe vient se poser, les ailes repliés, près de la tête de la Vierge, et tend le bec vers son oreille. Là encore l'iconographie ordinaire de la scène suit un autre chemin en figurant l'oiseau volant très au-dessus de Marie, dans une auréole dont un rayon tombe sur la Vierge. La variante adoptée par notre image se présente, d'une part, comme un archaïsme. Elle rappelle une miniature du Psautier Chludov, où la colombe se pose sur le nimbe de la Vierge (4). Nous connaissons en outre, des images anciennes où l'on voit la colombe s'approcher de l'oreille d'un auteur inspiré par Dieu (5). D'autre part ce détail, nous indique peut-être que l'artiste comprenait d'une manière plus naïve et plus littérale que ses collègues les paroles abstraites de l'Évangile. Il semble croire que la colombe-Saint-Esprit, apportée dans la main de Gabriel, descendit jusqu'à l'oreille de la Vierge,pour pénétrer en elle d'une manière très réelle et sans nulle métaphore. Nous savons d'ailleurs que pareille interprétation était possible, car un apocryphe arménien parle de l'événement dans des

(1) Voy. le type qui à Byzance portera le nom de « Nikopea » et qui remonte au VIe siècle (mosaïque de la Panagia Canacaria, à Chypre ; croix reliquaires gréco-orientales : KONDAKOV, *Vierge* III, fig. 138, p. 192). Sur notre miniature Jean semble porter une petite barbe, quoiqu'on ne puisse l'affirmer absolument.

(2) Voy. plus haut ; note 5 à la p. 71.

(3) Voy. une miniature du Sacramentaire de Drogon (IXe siècle : BOINET, *Miniature carolingienne*, pl. LXXXVIII, A), où, au-dessus de la Pentecôte, on voit la main de Dieu qui laisse échapper la colombe du Saint-Esprit.

(4) TIKKANEN, *Psalterillustrationen im Mittelalter*, p. 49, fig. 63.

(5) Voy. par exemple, *Rassegna Gregoriana*, 1902, p. 35, CABROL, *Dictionnaire, s. v.* « bibliothèque », p. 846, fig. 1551 (miniature du IXe siècle, dans la *Regula Pastoralis*, à Sainte-Marie-Majeure. Voy. aussi KONDAKOV, *Histoire*, II, p. 147 (Évangile grec à l'Ambrosienne, XIIIe siècle). WESTWOOD, *Facsmiles*, pl. 50 (Brit. Mus. Claud. A. 3; XIe siècle). Boinet, *Miniature carolingienne*, pl. LXXXVIII, C (Sacr. de Drogon ; IXe siècle).

termes analogues : « Comme la Vierge sainte disait ces mots (Luc, I, 38) et s'humiliait, le Verbe de Dieu pénétra en elle par son oreille ». Le miniaturiste qui créa notre image devait s'inspirer d'une phrase de ce genre (1).

Il serait difficile de préciser le pays d'origine de cette image populaire, si nous n'avions un détail caractéristique : une grande croix processionnelle mise entre les mains de Gabriel. Cet accessoire inconnu à Byzance, paraît être limité à l'iconographie de l'Annonciation dans l'art de l'Égypte chrétienne, aux VIe, VIIe siècles (2).

La Visitation représente les deux femmes au moment de la rencontre qui donna lieu à la phrase célèbre d'Elisabeth (Luc, I, 42-45). Le schéma iconographique serait banal sans un détail que je crois unique : l'artiste laisse voir l'enfant dans le sein ouvert d'Elisabeth. Ici encore l'auteur de ces illustrations montre son goût pour l'interprétation « directe » des paroles du texte. Il illustre en effet cette phrase d'Elisabeth : « Car voici, aussitôt que la voix de ta salutation a frappé mon oreille, l'enfant a tressaili d'allégresse dans mon sein ». Nous sommes en présence d'une image bien typique de la production populaire qui, pleine de naïveté et de verve, ne s'arrête point devant un naturalisme grossier. Pareille représentation serait impossible dans l'art byzantin, avec ses traditions classiques de réserve ; elle appartient sûrement à l'imagerie orientale. Si nous voyons bien, un détail nous apprend même qu'elle se laisse inspirer par l'apocryphe. En effet, le texte canonique se borne à dire que l'enfant tressaillit dans le sein de sa mère. Or on croit distinguer que la main droite de Jean est pliée pour la bénédiction, et on rapprocherait cette image du passage du Protoévangile de Jacques, XII, 2, où Elisabeth dit : « .... ἰδοὺ γὰρ τὸ ἐν ἐμοὶ ἐσκίρτησεν καὶ εὐλόγησέν σε » Il est vrai que l'enfant ne bénit pas précisément du côté de la Vierge,

(1) *Évangiles apocryphes*, dans *Textes et documents pour l'étude historique du christianisme, publiés sous la direction de Hippolyte Hemmer et Paul Lejay*, II, Paris, 1914, *Livre arménien de l'enfance*, chap. V, 9, p. 97. C'est une traduction du syriaque (*ibidem*, p. XLVI).

(2) Voy. un médaillon de la collection Gaus, à Washington ; un ivoire de l'ancienne collection Uvarov, à Moscou (W. DENNISON et Ch. MOREY, *Studies in East Christian and Roman Art*, New-York, 1918, pl. XV, fig. 31, p. 131) ; un relief sur une porte provenant du Vieux-Caire, aujourd'hui à Londres (GLÜCK, *Christliche Kunst des Ostens*, pl. 59). Quelques ivoires occidentaux reproduisent le même motif : GOLDSCHMIDT, *Elfenbeinskulpturen*, I, pl. XXIII, 52 ; XLV, 96 d.

mais le geste de la bénédiction — qui ne s'explique pas par le texte de Luc — rend très probable l'influence de cette légende populaire orientale ([1]).

Ce n'est pas pour la première fois qu'au cours de cette étude nous retrouvons des rapports intimes de l'illustration serbe avec les apocryphes créés et répandus dans les pays de l'Orient asiatique et en Égypte. Aussi ne serons-nous pas trop étonnés de trouver dans notre manuscrit deux images de la Vierge où s'exprime toute la tendresse maternelle de Marie : une fois c'est la Vierge qui, tenant Jésus sur ses genoux, prend sa main et la presse contre ses lèvres (n[o] 5) ; une autre fois (pl. VII, 1), c'est l'enfant qui se soulève pour caresser le visage de sa mère, et serrer sa joue contre la joue de Marie (n[o] 24). Si impuissant que soit le dessinateur, le sujet émouvant et presque sentimental de ces deux groupes frappe les yeux. Il nous ramène à l'esprit réaliste des scènes précédentes et aussi à l'esprit des apocryphes qui leur sont apparentés et où l'histoire de la maternité de Marie et de l'enfance du Christ tient une place si large. De nombreux passages des différentes légendes orientales où sont racontées les premières années de la vie du Christ, décrivent avec précision et avec un grand réalisme les menus événements de la vie de la mère et du fils, les soins et l'amour de Marie pour son enfant, les jeux de Jésus, les inquiétudes de la mère ([2]). Dans ces légendes la Sainte Famille apparaît comme une famille ordinaire, où les enfants remplissent la vie des parents.

Le milieu qui se plut à créer ces histoires où la maternité joue un si grand rôle, devait être très favorable à la création des images de la Vierge-mère. Aussi c'est l'Orient, l'Égypte en tête, qui nous fournit les premières Vierges allaitant, les premières Madones en

([1]) La représentation de l'enfant dans le sein de la mère réapparaît dans l'art français, allemand et flamand de la fin du moyen-âge (XV[e] et XVI[e] siècles). Cf. P. PERDRIZET, *La Vierge de miséricorde*, Paris, 1908, p. 192.

([2]) Voy. *Évangiles apocryphes. Textes et documents pour l'étude historique du christianisme publiés sous la direction de Hippolyte Hemmer et Paul Lejay*, I, II, Paris, 1911, 1914. TISCHENDORF, *Evangelia apocrypha*, pages consacrées aux évangiles de l'enfance. F. ROBINSON, *Coptic Apocryphal Gospels*, Cambridge 1896, p. 134 sq. René BASSET, *Les apocryphes éthiopiens* ; vol. V, *Les prières de la Vierge à Bartos et au Golgotha*, p. 31, 33, 45 ; vol. VII, *Enseignements de Jésus-Christ à ses disciples et prières magiques*, p. 11, etc.

adoration de Jésus, les premières Vierges de compassion (ἐλεοῦσα ([1]). Les deux miniatures de Belgrade, — appartenant à un ensemble d'illustrations qui dépendent de modèles orientaux et surtout égyptiens, qui s'inspirent d'apocryphes coptes et qui relèvent de l'imagerie populaire, — permettent de faire honneur à l'art oriental — vraisemblablement à l'art de l'Égypte — de deux nouveaux types de la Vierge-mère ([2]). Abandonnées plus ou moins par le grand art byzantin, toutes ces anciennes images populaires de la Vierge-mère retrouveront une faveur spéciale à l'époque de la renaissance des arts populaires et du goût pour le pathétique, c'est-à-dire à partir du XIV[e] siècle.

D'autres scènes présentent des formes archaïques et orientales plus ou moins curieuses. Dans ce groupe d'images le Crucifiement (pl. IV, 2) occupe une place à part, à cause de la silhouette du Christ qui s'assouplit et se courbe sur la croix. C'est là une influence visible des Crucifiements des XI[e], XII[e], XIII[e] siècles ([3]), et cet emprunt à l'art tardif est d'autant plus remarquable qu'il n'apparaît guère ailleurs, dans les images de notre manuscrit. Est-ce le copiste serbe qui l'introduisit, ou ses prédécesseurs immédiats? On ne saurait le dire. Quoi qu'il en soit, ce trait tardif vient s'ajouter assez maladroitement à un schéma bien plus ancien. On reconnaît, en effet, dans les attitudes de la Vierge et de Jean, le type cappadocien de la fin du premier millénaire ([4]). Les peintres de Cappadoce emploient aussi très habituellement cette croix plate et large, faite de planches ([5]), qui s'oppose à la croix byzantine et à la croix de la Renaissance, plus svelte et plus étroite. Le type cappadocien de la croix remonte d'ailleurs à une époque plus ancienne encore et à l'iconographie

([1]) KONDAKOV, *Vierge*, I, p. 255 sq. MILLET, *Évangile*, p. 627, 685. STRZYGOWSKI, *Physiologus*, pl. XXVIII, 2. La bibliographie du sujet est citée MILLET, *Évangile*, p. 627. On y joindra : Oswald SIRÉN, *Toskanische Maler im XIII Jahrhundert*, Berlin, 1922, p. 90 et KONDAKOV, *Vierge*, III, p. 151.

([2]) Voy. notre article : *Deux images de la Vierge dans un manuscrit serbe*, dans *Mélanges Uspenskij* (sous presse).

([3]) Cf. MILLET, *Évangile*, p. 409 sq. Parmi les images de ce type, le corps du Christ sur la miniature serbe rappelle surtout une fresque archaïque de Qeledjlar-Klissé : JERPHANION, *Cappadoce*, pl. 60, 4.

([4]) MILLET, *Évangile*, p. 402 sq.

([5]) JERPHANION, *Cappadoce*, pl. 25, 2 ; 29, 2 ; 31, 2 ; 40, 3, 5 ; 51, 1 ; 60, 4 ; 64, 2 ; 66, 1 ; 67, 2.

syrienne (¹), qui le transmit également à l'art latin du haut moyen-âge. En outre, sur notre miniature trois figures angéliques, représentées en buste, volent au-dessus du Christ. Les inscriptions nous apprennent, que ce sont les archanges Michel, Gabriel et Ouriel. Nous ne connaissons pas d'autre exemple de cette iconographie. Deux, trois, quatre, six anges apparaissent quelquefois dans les Crucifiements, mais ils ne sont pas désignés comme des archanges. Notre miniature apporte donc une précision nouvelle à l'iconographie de la scène. Quelle en est l'origine ?

Les anges au-dessus des Crucifiements peuvent avoir deux fonctions : quelquefois, et précisément en Occident, ils tendent leurs mains couvertes d'un voile ; ils apparaissent donc comme des génies psychopompes qui s'approchent de la croix pour recevoir l'âme du Christ (²) ; leur attitude est d'ailleurs identique à celle des anges volant au-dessus du lit de la Dormition de la Vierge. Ailleurs, et notamment dans les monuments byzantins, les anges au nombre de deux ou quatre, pleurent la mort du Seigneur (³) : ils font ordinairement le geste antique de la douleur : la main portée à la joue. Nos archanges — au moins deux sur trois (et le troisième est représenté sans bras) répètent ce geste ancien ; ils semblent donc être en rapport avec les exemples grecs de ces images angéliques. Mais c'est surtout le nom d'Ouriel qui revendique cette image pour l'Orient. On sait en effet que cet archange n'est guère représenté dans l'art

(¹) Voy. les Crucifiements de l'Évangile de Rabula (Garrucci, *Storia*, pl. 139), du Brit. Mus. addit. 7169 (Millet, *Évangile*, fig. 447), du Berol qu. 66 (*ibidem*, fig. 452).

(²) Cf. Goldschmidt, *Elfenbeinskulpturen*, vol. I, pl. XX, 41 ; XXXVI, 86, 85 ; L, 111, 112, 114 ; LI, 115 ; vol. II, pl. XXII, 67, 68, etc. Graeven, *Elfenbeinwerke*, I, pl. 66 ; II, pl. 24. La mosaïque de Saint-Marc de Venise (par exemple, Millet, *Évangile*, fig. 451) où huit anges survolent le Crucifiement, doit probablement ce détail à l'influence occidentale. D'ailleurs, l'art byzantin figure quelquefois deux et même quatre (Évangile de Parme, Pal. 5 : *ibidem*, fig. 427) anges.

(³) Millet, *Évangile*, fig. 430. Le geste des anges copie le mouvement du bras de la Vierge et de Jean. Dans les monuments byzantins et sur notre miniature, une main seulement est portée au visage, tandis que de l'autre les anges font le geste traditionnel de l'acclamation. Plus tard les anges pleurent en couvrant le visage des deux mains dissimulées sous un voile ; c'est probablement la formule occidentale. Voy. des exemples dans Millet, *Évangile*, p. 445. 478).

latin (¹), deux conciles occidentaux ayant limité le culte des archanges à trois noms seulement, à savoir à Michel, Gabriel et Raphael (²). L'Orient, au contraire, conserva toujours l'adoration d'Ouriel (³), qui apparaît aussi dans les monuments figurés (⁴). On le voit surtout au nombre des quatre archanges qui entourent le Pantocrator (⁵). Toutefois, le groupe de trois archanges peut également constituer un ensemble, et Ouriel y figure aussi (⁶). Les trois archanges de notre miniature doivent être rapprochés de ces monuments orientaux.

(¹) Seuls quelques monuments très anciens et d'origine ou d'inspiration orientale, font exception à cette règle générale : c'est ainsi qu'Ouriel apparaît, au nombre de sept (plutôt que de huit) archanges, sur le moule à patènes trouvé à Géminy (Loiret) (Cabrol, *Dictionnaire*, s. v. « ange », p. 2092 sq., fig. 615). Une peinture archaïque découverte sous un badigeon postérieur, dans une église de Palerme, en 1516, et disparue depuis, présentait également Ouriel, à côté des six autres archanges (*ibidem*, p. 2098). Ces monuments se placent à côté d'autres, avec les images des archanges apocryphes : voy. les deux sarcophages de Poitiers, avec les représentations des symboles des évangélistes et des archanges (*ibidem*, p. 2091–2092, fig. 614). Exécutés à l'époque mérovingienne, ces monuments laissent apparaître leurs modèles orientaux.

(²) Concile de Soissons et second concile de Rome (745). Voy. Mansi, *Conciliorum amplissima collectio*, XII, col. 384. Voy. aussi, Cabrol, *Dictionnaire* (p. 2087, 2089, 2092) qui se fait l'interprète du point de vue de l'Église catholique à l'égard du culte des archanges. A l'époque antérieure à ces conciles, quelques auteurs latins nomment Ouriel, parmi les archanges auxquels on doit l'adoration : saint Ambroise, *De fide*, III (Migne, *P. L.*, XVI, col. 618, voyez la note 47), Isidore de Séville, *Etimolog.*, VII, (Migne, *P. L.*, LXXXII, col. 273, Cabrol, *Dictionnaire*, p. 2086–2087). Le nom d'Ouriel se lit, en outre, sur une lamelle d'or, trouvée dans la tombe de la femme d'Honorius, à Sainte-Petronille, à Rome (*ibidem*, p. 2086).

(³) Voy. les textes et les inscriptions réunis dans Cabrol, *Dictionnaire*, p. 2087 sq., 2156, 2157 ; et les apocryphes : Tischendorf, *Apocalypses apocryphae*, p. 31. Homolle, dans *B. C. H.*, XXV, 1901, p. 448-450. Cabrol, *Dictionnaire*, p. 2086.

(⁴) Voy. par exemple, une fresque dans un tombeau paléo-chrétien à Sofia (*Izvêstija B. A. D.*, I, 1910, pl. II. Mijatev, *Dekorativnata živopis na sofijskija nekropol*, Sofia, 1925, fig. 36), une autre, à Spas-Neredica (*Spas-Neredica*, pl. XLIX, 2).

(⁵) Par exemple, à la coupole de la Chapelle Palatine et à la Martorana, à Palerme (A. Colasanti, *L'arte bisantina in Italia*, Milan, s. d., pl. 30, 32). — Ce sont les mêmes archanges Michel, Gabriel, Raphael et Ouriel qui apparaissent en groupe, dans les apocalypses apocryphes (Tischendorf, *Apocalypses apocryphae*, p. 31).

(⁶) Voy. saint Ambroise, *De fide*, III, *P. L.*, XVI, col. 618 (*non moritur Gabriel, non moritur Raphael, non moritur Uriel*), une agathe saphirine

La Transfiguration (pl. IV, 1) a la même origine. Son iconographie est caractérisée par les attitudes des apôtres : Jean et Jacques se prosternent dans une attitude identique l'un à côté de l'autre ; Pierre se soulève et parle. C'est le type oriental de la scène (1), dont la miniature du Petrop. 21 et la fresque de Tchaouch-In nous offrent les prototypes (2). Un trait de notre image — les trois apôtres tournés du même côté — ne trouve point de correspondant plus exact que dans la fresque cappadocienne mentionnée (3). Il semble même que la miniature serbe conserve un détail plus archaïque encore, en prêtant aux apôtres prosternés le geste de l'acclamation. En effet, ce geste ne serait compréhensible que si les personnages étaient assis ou agenouillés. La fresque de Toqale (4) présente une iconographie qui devrait être assez analogue au prototype de notre scène. La miniature serbe évoque par conséquent le souvenir des plus anciennes images de la Transfiguration.

La scène des Saintes Femmes au tombeau offre aussi des traces évidentes de très vieux modèles. Les deux Marie portent un bras contre leur visage, d'un geste identique, suivant l'exemple de la miniature syriaque du Lond. addit. 7169 et d'une amulette égyptienne (5). L'ange a les deux ailes déployées symétriquement, comme sur les monuments orientaux (6), tandis que de son bras droit il désigne le tombeau, d'après le type qui remonte au Petrop. 21 (7). Le petit siège carré de l'ange rappelle aussi la pierre de la miniature

gréco-orientale, au Musée Kircher, qui porte les noms de Michel, Raphael et Ouriel (CABROL, *Dictionnaire*, p. 2157, qui cite J. MATTER, *Une excursion gnostique en Italie*, Paris, 1856, p. 22). M. Perdrizet doit publier prochainement dans les *Mélanges J. J. Smirnov* un mémoire sur Ouriel.

(1) MILLET, *Évangile*, p. 219 sq.

(2) JERPHANION, dans *R. A.*, 1912, II, fig. 7, p. 252.

(3) *Ibidem*, fig. 7, p. 252. Dans toutes les autres images semblables, en Orient et en Occident (cf. GRAEVEN, *Elfenbeinwerke*, I, pl. 35. GOLDSCHMIDT, *Elfenbeinskulpturen*, I, pl. XLVIII, 103. BEISSEL, *Bilder zu Aachen*, pl. X, etc.), les deux apôtres inclinés sont tournés du côté de Pierre qui leur fait face.

(4) JERPHANION, dans *R. A.*, 1912, II, fig. 6, p. 251. MILLET, *Évangile*, fig. 181.

(5) MILLET, *Évangile*, fig. 564. J. REIL, *Die frühchristlichen Darstellungen der Kreuzigung Christi*, Leipzig, 1904, pl. I, 1. *Byz. Zeit*, II, 1893, p. 188. Voy. aussi Weigand, *Hauptportal der hl. Sabina*, pl. IX.

(6) Voy., par exemple, MILLET, *Évangile*, fig. 564, 565. REIL, *Die frühchristlichen Darstellungen der Kreuzigung Christi*, pl. I, II. Weigand, *Hauptportal*, pl. IX.

(7) MILLET, *Évangile*, fig. 570.

du Petrop. 21, quoique sa schématisation, dans notre image, ne permette point de préciser le vrai sens de l'objet. Enfin, les gardes sont placés au-dessous de la scène principale, plus bas encore que dans la miniature du Petrop. 21. Cette disposition nous fait penser aux vieilles images à perspective fuyante, comme, par exemple, les miniatures des Psautiers Chludov (1). On notera enfin une particularité : le linceul à l'intérieur du tombeau — qui ressemble encore à un édicule — conserve la forme du corps, et même la position des bras croisés sur la poitrine. Peut-être est-ce une influence de la figure de Lazare ressuscité.

L'Entrée à Jérusalem a un aspect extraordinaire : une arcade schématique remplace Jérusalem ; le Christ, assis à l'orientale, monte un grand mulet ou un cheval qui avance de gauche à droite ; un ange escorte Jésus, tandis que les apôtres, les enfants et le peuple de Jérusalem manquent complètement.

A l'exception de l'attitude du Christ, qui vient de l'Orient (2), et de la démarche du cheval, très analogue à une représentation à El-Nazar (3), en Cappadoce, toutes les autres particularités de la scène, et surtout l'ange derrière le Christ, ne s'expliquent pas à l'aide des monuments dont nous disposons.

Une autre série d'images nous aidera à préciser l'origine de ces illustrations de Belgrade. Comme tant d'autres traits relevés au cours de cette étude, l'iconographie de ces sujets nous ramènera dans le domaine de l'art archaïque et oriental.

Ainsi, le « giron d'Abraham » (pl. IX, 2), de la parabole de Lazare et du riche, nous montre Abraham et Lazare assis des deux côtés d'une table ; de son bras tendu Abraham élève une croix, comme une coupe. Cette image de la vie paradisiaque, qui s'écarte de l'iconographie habituelle du sujet, aussi bien en Orient qu'en Occident (4), reprend le motif antique du festin céleste. Le Christ lui-même en parle, dans un passage de Luc (XX, 29-30) : « .... je dispose du royaume ... afin que vous mangiez et buviez à ma table dans mon royaume », et si les iconographes du moyen-âge s'inspiraient d'une tradition biblique (IX Macch., XIII, 16) en représentant le

(1) MILLET, *Évangile*, fig. 581, Voy. aussi fig. 204. Sur cette manière de représenter la perspective, voy. le chap. III.

(2) *Ibidem*, p. 256.

(3) *Ibidem*, fig. 238.

(4) Inutile de rappeler que Lazare apparaît toujours en buste, sur les genoux d'Abraham assis ; les deux personnages sont tournés de face.

sein d'Abraham comme « un endroit où l'on est uni aussi étroitement à Abraham que l'enfant l'est à la mère qui le tient dans ses bras (1) », l'artiste qui créa l'image de Belgrade continuait la tradition des Catacombes. Ce sont en effet les festins célestes des fresques funéraires que rappelle notre miniature (2) : comme Vibia (3), Lazare mort devient convive des habitants du Paradis, à leur festin éternel (4).

Le Christ semeur (pl. II, 1), saint Jean-Baptiste (pl. II, 3-5), l'archange Gabriel (pl. VI, 1), Abraham (pl. IX, 2), les saints militaires (pl. V, 2), les martyrs Serge et Bacchus (pl. III, 2), portent sur nos images une croix à manche. Les uns ont une croix de procession, et ils l'élèvent pour montrer que c'est par la force de la croix qu'ils agissent : ainsi les saints militaires brandissent leur croix au-dessus du dragon au moment où ils le percent de leur épée ; ou bien encore Abraham élève sa croix au-dessus de la table du festin, comme l'emblème du repas spirituel ; le fils prodigue est béni par une croix semblable, au moment où il rentre dans l'obéissance de son père (pl. VIII, 1). Cet usage de la croix, inconnu à l'iconographie habituelle, est propre surtout aux ivoires alexandrins (5)

(1) ALFRED LOISY, *Les Évangiles synoptiques*, II, Ceffonds, 1908, p. 171, 2, Voy. aussi une inscription romaïque de Serrès publiée par PERDRIZET, dans la *Revue des études grecques*, 34, 1921, p. 380-383.

(2) WILPERT, *Katakombenmalerei*, pl. 65, 133, 157, 184.

(3) *Ibidem*, pl. 132.

(4) Voy. la même explication de l'expression εἰς τὸν κόλπον Ἀβραάμ, chez ROHAUT DE FLÉURY (*Évangile*, II, p. 62) qui en propose, en outre, deux autres encore. Il pense, d'une part à « cet ancien usage de se coucher à table, où chacun était sur le sein de celui, qui occupait la place supérieure » ; il se souvient aussi « des enfants que leur parents réchauffent dans leur sein ou leur giron ».

(5) GARRUCCI, *Storia*, chaire de Ravenne : pl. 418, 4 ; 419, 3, 4 ; pyxides : pl. 437, 2, 4, 5 ; 438, 3, 4, 5 ; 439, 1, 3 ; 448, 10-13 ; diptyques : pl. 449, 1 ; 452, 1, 2 ; 456, 458, etc. Venturi, *Storia*, I, fig. 267, 302, 303, 305, 306, 393, 394, 401, 402, 403. STRZYGOWSKI, *Byz. Denkmäler*, I, pl. I. Voy. aussi : GRÜNEISEN, *Art copte*, fig. 60, pl. XXX, 2. GLÜCK, *Christliche Kunst des Ostens*, pl. 59, 132. KONDAKOV, *Vierge*, I, p. 296 sq., fig. 198, 199, 204. GARRUCCI, *Storia*, pl. 435, 1. FORRER, *Römische und byzantinische Seiden-Textilien aus dem Gräberfelde von Achmîm-Panopolis*, Strasbourg, 1891, frontispice. STRZYGOWSKI, dans *Röm. Quart.*, XII, 1898, fig. 6, p. 37. La croix portée par le Christ ou saint Pierre, sur les sarcophages romains et sur les mosaïques, n'est pas du même type : c'est la croix triomphale du Golgotha : voy. GARRUCCI, *Storia*, pl. 324, 1 ; 325, 1 ; 326, 1 ; etc. etc.

des Ve-VIe siècles et aux copies qu'on en faisait en Occident (1). Sur ces reliefs d'origine égyptienne on voit la croix surtout entre les mains du Christ, dans les scènes des miracles, ou de Jésus-enfant, dans les Adorations des Mages.

Le Christ qui part pour semer, l'archange Gabriel, — messager céleste, ou bien encore Jean-Baptiste et les martyrs Serge et Bacchus, dans des images cérémonielles, portent des croix au bout de la crosse (2). Cet accessoire, qui de tout temps resta l'attribut de saint Jean-Baptiste, n'a connu qu'aux Ve-VIIe siècles une expansion aussi large que dans notre manuscrit. Les mosaïques d'origine orientale fournissent des exemples (3) de cette croix, qu'on voit aussi sur les peintures coptes (4). Les diverses formes de la croix, sur nos miniatures, remontent également à des modèles égyptiens. C'est là, en effet, que nous retrouvons, au bout d'un long manche, la croix aux branches formées de petits triangles et ornée de perles (5), semblable à celles de Serge et de Bacchus. Des peintures coptes montrent également des exemples de croix dont les bouts sont découpés et courbés (6), d'une manière analogue à celle qu'on voit sur une croix de Jean-Baptiste dans notre manuscrit (pl. II, 5). C'est là encore qu'on connaît des croix aux branches réunies par leurs extrémités (7), comme celle d'une autre image du Baptiste (pl. II, 3), et cette forme paraît particulièrement égyptienne. Il est possible, enfin, qu'il faille rapprocher la croix munie de petites boules aux extrémités de la branche

(1) Voy. par exemple, GRAEVEN, *Elfenbeinwerke*, I, pl. 32, 33, 63 ; II, pl. 8, 9. GOLDSCHMIDT, *Elfenbeinskulpturen*, I, pl. XXIII, 52 ; XLV, 96 *d* ; etc. ; II, pl. XLVIII, etc.

(2) Sur cette croix processionnelle qui se distingue de la croix de bénédiction (voy. les monuments cités note 5, à la p. 82) : KONDAKOV, *Vierge*, I, p. 296.

(3) Voy. les mosaïques romaines d'origine orientale : Saint-Venance, Saint-Laurent-hors-les-murs, Sainte-Praxède, Saint-Théodore (GARRUCCI, *Storia*, pl. 252, 3 ; 271, 272 ; 288.

(4) CLÉDAT, *Baouît*, pl. XXI, LIII, LIV et autres. FORRER, *Römische und byzantinische Seiden-Textilien*, etc., frontispice et pl. XV.

(5) QUIBELL, *Excavations at Saqqara*, II, pl. XLIV. CLÉDAT, *Baouît*, pl. LXXXVIII, LXXXIX. FORRER, *Römische und byzantinische Seiden-Textilien*, etc. pl. XV.

(6) Voy. W. DE BOCK, *Matériaux pour servir à l'archéologie de l'Égypte chrétienne*, Saint-Pétersbourg, 1901, fig. 99, p. 87.

(7) *Ibidem*, fig. 99. GRÜNEISEN, *Art copte*, fig. 39, 9, p. 74. Dessin à la plume sur un papyrus de la Bibliothèque Nationale et Universitaire de Strasbourg. Les peintures d'origine orientale, à Sainte-Marie-Antique (chapelle des Quarante-Martyrs), offrent des croix analogues : GRÜNEISEN, *Sainte-*

transversale, telle qu'on l'observe sur l'une des images de Jean-Baptiste (pl. II, 5), de deux croix d'une fresque de Baouît, où toutefois la boule n'apparaît que d'un seul côté (1).

L'iconographie des évangélistes, représentés — à l'orientale — sur les marges du manuscrit, nous intéresse à plusieurs points de vue. La tête de Marc (pl. V, 1), c'est-à-dire les traits du visage, le contour caractéristique des cheveux lisses, la barbe qui commence au bord du menton, sont autant de formules qu'on trouve dans les icones coptes (2), sur certaines fresques de la même provenance (3), sur des miniatures palestiniennes (4), et enfin sur des peintures murales d'origine orientale à Rome, au VIIIe siècle (5). La manière dont cette figure est réunie à l'ornement, et les motifs mêmes de cet ornement, présentent une singulière ressemblance avec une image dans un manuscrit de Jean Climaque de la Bibliothèque Nationale (6) : là comme chez nous l'ornement, composé de tresses et de nœuds, forme une bande verticale, et le personnage est également assis sur un pliant. Ce meuble antique, qui revient dans notre manuscrit chaque fois qu'il y a lieu de représenter un siège, apporte un élément de plus aux archaïsmes de ces illustrations. On sait d'ailleurs que l'Orient en général, mais surtout l'Égypte, conserva dans son art cette forme de siège (7), à côté des grands fauteuils d'osier ou de bois adoptés par les iconographes byzantins.

Marie-Antique, pl. ic. LVII. WILPERT, *Mosaiken und Malereien*, pl. 210. Sur l'abondance des croix dans l'art égyptien, qui les introduit même dans les scènes mytolhogiques, voy. GRÜNEISEN, *Art copte*, p. 75-76.

(1) CLÉDAT, *Baouît*. pl. XXI. Voy. aussi la pl. LIV du même ouvrage.

(2) Voy. par exemple, l'icone de l'ancienne collection Goleniščev, à Moscou : Ajnalov, dans *Viz. Vrem.* V, 1898, pl. 2, p. 181 sq. STRZYGOWSKI, *Alex. Weltchronik*, fig. 36.

(3) CLÉDAT, *Baouît*, pl. XXX, 1 ; XLIV, XLVII, LII, XCVII, CIII, CV. QUIBELL, *Excavations at Saqqara*, II, pl. XLIV.

(4) Voy. les têtes des saints, en particulier de Grégoire de Nazianze, de Basile le Grand et d'autres, aux Par. gr. 923, Ambros. 49-50. Voy. aussi les miniatures arméniennes de 989, dans l'Évangile d'Etchmiadzin : STRZYGOWSKI, *Byz. Denkmäler*, I, p. 23.

(5) WILPERT, *Mosaiken und Malereien*, pl. 136, 169 sq., 174, 175, 219 sq. 229, 2.

(6) Par. gr. 1069 ; XIIe siècle : W. DENNISON et Ch. MOREY, *Studies in East Christian and Roman Art*, New-York, 1918, p. 13, fig. 8.

(7) W. DE BOCK, *Matériaux pour servir à l'archéologie de l'Égypte chrétienne*, pl. XIII, XIV. STRZYGOWSKI, *Alex. Weltchronik*, fig. 21, p. 165. DIEHL, *Manuel*, I, fig. 20. WEIGAND, *Hauptportal der hl. Sabina*, pl. X. Cf. WILPERT, *Mosaiken und Malereien*, pl. 140 ; 166, 4.

L'évangéliste est accompagné de son symbole. Le fait est rare, dans le domaine de l'art orthodoxe, quoique à l'époque de notre manuscrit une série de monuments balkaniques représentent les bêtes symboliques à côté des effigies de Matthieu, Marc, Luc et Jean. Quelques-unes de ces images appartiennent à des ensembles influencés par l'art occidental (1) ; d'autres semblent indépendantes de la tradition latine (2) ; toutes portent des traces évidentes de prototypes orientaux. Est-ce aux modèles occidentaux que ces œuvres balkaniques du XIIIe et du XIVe siècle doivent les symboles des évangélistes? Nous ne croyons pas qu'on puisse le prouver, car Byzance les faisait représenter dans les manuscrits du tétraévangile depuis le XIe siècle (3). Et l'art byzantin à son tour les devait à des modèles plus anciens ; en effet, les miniaturistes orientaux, ceux auquels les calligraphes balkaniques du XIIe et du XIIIe siècle sont redevables de tant d'éléments de leur art, en connaissaient également les images. D'une part, une miniature du manuscrit palestinien du IXe siècle, le Par. gr. 923, offre l'effigie du bœuf à côté d'un passage de Marc, c'est-à-dire là même où l'illustrateur de ce manuscrit place les portraits des auteurs (4). D'autre part, les plus anciens

---

(1) Tétraévangile bosniaque du XIVe siècle, à la Bibliothèque Nationale de Belgrade (n° 92). Les symboles apparaissent seuls, sans images des évangélistes.

(2) Tétraévangile cyrillique du XIIIe siècle, à la Bibliothèque du Lycée de Ljubljana (cod. Kapitar 24). On lui joindra un Évangile grec du XIIIe s., d'une collection privée de Prague, que M. Bêljaev a montré au IIe Congrès des Études Byzantines, à Belgrade (avril 1927). Les deux manuscrits offrent les images des symboles et celles des évangélistes. Le manuscrit grec réunit l'évangéliste avec son symbole dans une même composition, d'une manière semblable à celle de notre tétraévangile.

(3) Évangile d'Ostromir (1056), à la Bibliothèque Publique de Saint-Petersbourg (A. J. NEKRASOV, *Očerki dekorativnago iskusstva drevnej Rusi*, Moscou, 1924, fig. 5). Évangile cod. gr. 19, à la Bibliothèque Publique de Genève (J. D. BLAVIGNAC, *Histoire de l'architecture sacrée du quatrième au dixième siècle dans les anciens evêchés de Genève, Lausanne et Sion*, Leipzig, 1853, p. 184, Atlas, pl. XXX, 6, 7, 8).

(4) Par. gr. 923, fol. 310^v. La miniature représente le bœuf, avec les lettres *my* et *rho* inscrits sur la cuisse, abbréviation du nom de l'évangéliste. Semblable en ceci à quelques autres artistes du haut moyen-âge, le miniaturiste ne suit pas la tradition iconographique qui se sert généralement de l'image du bœuf pour désigner Luc, et non pas Marc. Un petit tabouret, qui est représenté près de la tête, appartenait peut-être à l'image de l'évangéliste. En effet, l'artiste qui illustra ce manuscrit se bornait quelquefois à reproduire seulement une partie de son modèle, en lais-

manuscrits occidentaux portent les effigies des symboles des évangélistes au milieu d'images copiées sur des modèles orientaux [1]. Des inscriptions grecques, — quelquefois sur les images mêmes [2] —, des représentations sans rapport avec la tradition courante en Occident [3], des traits précis de l'art oriental [4], ne laissent aucun doute sur la provenance de leurs modèles.

sant tomber le reste (voy. p. 65). — Un Évangile arménien de 1193 provenant de la Cilicie offre également les images des symboles des évangélistes : ils s'y trouvent placés sur les colonnes des arcades : bibliothèque de San Lazzaro, à Venise, nº 1635 (40). Ces représentations des symboles appartiennent vraisemblablement aussi à la tradition orientale (cf. STRZYGOWSKI, *Byz. Denkmäler*, I, p. 87).

(1) Voy., par exemple : ZIMMERMANN, *Vorkarolingische Miniaturen*, pl. 5, 7, 62, 80, 135, 144, 154, 155, 161, 162, 165, 174-176, 190, 191, 195, 199, 222*, 223-225, 245, 246, 255, 256, 259, 267, 274, 275, 289, 295, 297, 317, 318, 320. Le nombre des exemples occidentaux, à côté de l'unique image orientale de la même époque (dans le Par. gr. 923), ne nous surprendra pas, si nous nous rappelons que nous ne possédons que trois anciens manuscrits orientaux, avec les représentations des évangélistes (à part le Par. gr. 923, l'Évangile de Rossano et l'Évangile de Rabula). Sur la provenance orientale des images latines citées, voyez les notes suivantes.

(2) J. M. ESCUDERO DE LA PEÑA, dans le *Museo español de antiguedades*, V, 1875, p. 503. S. BERGER, *De la tradition de l'art grec dans les manuscrits latins des évangiles*, dans les *Mémoires de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 52, 1891, p. 145 sq. BEISSEL, *Geschichte der Evangelienbücher*, dans *Stimmen aus Maria-Laach*, suppl. 92-93, Fribourg i. B., 1906, p. 114. WESTWOOD, *Facsimiles*, p. 7 ; *Palæographia sacra*, p. 5. J. SIGHARDT, *Geschichte der bildenden Künste im Königreiche Bayern von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Munich, 1862, p. 32-33. JANITSCHEK, *Ada-Handschrift*, p. 69. ZIMMERMANN, *Vorkarolingische Miniaturen*, p. 61 sq., 81, 89 sq., 113, 139, etc.

(3) Nous pensons surtout au Sacramentaire de Gellone (Par. lat. 12048), et au groupe des manuscrits semblables : BASTARD, *Peintures*, II, pl. s. nºˢ consacrées au Sacramentaire de Gellone. ZIMMERMANN, *Vorkarolingische Miniaturen*, p. 89 sq., pl. 153-159. JANITSCHEK, *Ada-Handschrift*, p. 69, note. La confrontation des images des symboles dans le Sacramentaire de Gellone, avec la miniature qui représente le bœuf, dans le Par. gr. 923, prouve définitivement la provenance orientale des illustrations de ce manuscrit mérovingien, reconnue par JANITSCHEK, ZIMMERMANN et LEPRIEUR (dans MICHEL, *Histoire de l'art*, I, 1, p. 306 sq).

(4) Voy. par exemple, la Vierge-diaconesse, dans le Sacramentaire de Gellone (ZIMMERMANN, *Vorkarolingische Miniaturen*, pl. 153), l'image du lion avec le signe babylonien sur la cuisse (MICHEL, *Histoire de l'art*, I, 1, fig. 155, p. 307), les images plusieurs fois répétées du « ankh » égyptien (la croix ansée), dans le Par. lat., fonds Saint-Germain 267-268 (cote indiquée par BASTARD, *Peintures*, II, pl. s. nº), etc.

Si par conséquent nous trouvons dans un manuscrit étroitement attaché à l'Orient, tel que le tétraévangile de Belgrade, une image du lion à côté de Marc, nous n'avons aucune raison de chercher dans ce détail un apport de l'art latin.

L'image de Marc offre d'ailleurs une particularité qui nous ramène aux sources archaïques de l'art chrétien : le lion, placé très près de la tête de Marc, entrouvre la bouche et laisse tomber un rayon sur l'oreille de l'évangéliste. Ainsi le symbole joue le rôle de l'inspirateur, rôle qui n'est dû qu'au Saint-Esprit. On se rend compte de la confusion qui s'est produite : le lion symbolique a été pris pour la colombe du Saint-Esprit, qui devait primitivement occuper la place du bœuf, à côté de l'oreille de l'évangéliste. Or — nous l'avons vu en étudiant l'iconographie de l'Annonciation [1] — pareille iconographie dérive des plus anciennes images figurant l'auteur inspiré par le Saint-Esprit.

Les images de saint Théodore Tiron (pl. V, 2) et de saint Procope représentent les deux soldats martyrs luttant contre de grands serpents qui se dressent sur leur queue jusqu'à la hauteur de la tête des saints. Théodore lutte contre trois serpents entrelacés, Procope n'a devant lui que deux reptiles semblables. Écrasant sous leurs pieds la queue des serpents, les saints leur coupent la tête. De l'autre main saint Théodore élève la croix, symbole de la force qui lui apporte la victoire. Le combat de saint Théodore avec le dragon est classique ; celui de saint Procope, au contraire, n'apparaît ni dans les légendes, ni dans l'art. Il s'agit probablement d'une réplique de l'image de saint Théodore, procédé très répandu aussi bien en iconographie qu'en hagiographie. Toutefois, la scène du combat d'un saint contre le dragon, présente dans notre manuscrit un aspect tout à fait exceptionnel : d'abord les bêtes se dressent en face du héros, au lieu de ramper à ses pieds ; ensuite le corps et le mouvement des reptiles reproduisent assez exactement la nature, en opposition avec les images ordinaires du dragon monstrueux, polycéphale et pourvu de pattes. Un prototype réaliste se trouve peut-être à la base de ces représentations [2]. Il a pu être composé dans un pays où l'on connaît des reptiles de ce genre. La Mésopotamie et l'Égypte entrent surtout en ligne de compte ; et l'art de

(1) Voy. plus haut, p. 74.

(2) Voy. les deux serpents dressés, dans la scène d'un miracle de Moïse en Égypte, sur la porte de Sainte-Sabine : WEIGAND, *Hauptportal der hl. Sabina*, pl. XVI, p. 72.

ces deux pays fournit en effet des représentations de grands serpents, depuis une époque très reculée. On y trouve précisément les serpents dressés sur la queue et entrelacés, semblables à ceux de nos images (1).

C'est à la même tradition que nous devons un détail précis dans le dessin des têtes des serpents : leur lèvre supérieure se relève pour former une sorte de crochet. Or les très anciennes représentations du serpent en Mésopotamie présentent la même particularité (2) qui, dans notre monument, revient encore dans l'image du lion — symbole de Marc — et sur les quatre poissons de la scène apocryphe (pl. VIII, 2). Cette dernière miniature offre un autre motif dérivé de l'ancienne tradition de l'art mésopotamien, nous voulons dire le groupe des poissons et l'objet qu'ils entourent. Les poissons sont symétriques, et tournés vers le centre, où l'on voit une sorte de vase ; l'eau jaillit de ce vase et coule des deux côtés en étroits ruisseaux ; au lieu d'y nager, les poissons apparaissent dans le vide, au-dessus de l'eau. Il est curieux que tous ces traits caractérisent aussi un relief chaldéen qui fait partie des collections du Louvre (3).

A côté des traits d'origine orientale que nous venons de relever dans les images des saints guerriers, la croix processionnelle que Théodore tient au-dessus du serpent rappelle les monuments égyptiens déjà mentionnées (4). Cette croix nous fournit une indication qui semble plus précise : à en juger d'après ce détail l'iconographie

(1) Voy. par exemple, P. TOSCANNE, *Études sur le serpent*, dans J. DE MORGAN, *Délégation en Perse. Mémoires*, XII, p. 156, fig. 221, 225, 245, 246, 257, 293, 296-306, 357, 359, 360, 363, etc. W. Hayes WARD, *The Seal Cylinders of Whestern Asia*, Washington, 1910, fig. 95, 368, 388, 578, 579. Ces exemples très anciens peuvent paraître trop éloignés de notre monument. Mais l'observation suivante semble donner raison à ce rapprochement (voy. le texte). Nos images de la lutte d'un héros avec l'animal dressé devant lui se rattachent, en outre, aux innombrables représentations mésopotamiennes de la lutte de l'homme avec la bête dressée sur les pattes de derrière.

(2) Hayes WARD, *The Seal Cylinders of Western Asia*, fig. 578, 579.

(3) Léon HEUZEY, *Les origines orientales de l'art*, I, 3-4, Paris, 1892, p. 164 sq., fig. p. 165, 166 ; *R. A.*, 1881, p. 269, pl. XX, fig. 3. D'après Heuzey, « c'est une image des sources et des fleuves, un emblème des eaux courantes et jaillissantes et, comme nous dirions, des *eaux vives* » (*ibidem*, p. 165). C'est un symbole fréquent dans l'art chaldéen qui peut être précisé quelquefois comme le symbole du Tigre et de l'Euphrate (*ibidem*, p. 166, 167). Voy. aussi la manière de représenter les poissons, non pas au milieu de l'eau, mais au-dessus du ruisseau dédoublé : HAYES WARD, *The Seal Cylinders of Whestern Asia*, p. 384, fig. 53, *a-c*.

(4) Voy. plus haut, p. 82.

du groupe du guerrier avec le serpent se serait constituée en Égypte, aux Ve-VIIe siècles.

Ces deux miniatures intéressent aussi l'histoire de l'ornement balkanique : les deux et les trois serpents entrelacés rappellent de très près les vignettes analogues des plus anciens manuscrits bulgares (1). Leur dépendance vis-à-vis de l'ornement copte a été déjà signalée par Kondakov (2). D'autre part, le dessin si particulier de la lèvre des serpents et des poissons, dans notre manuscrit, reparaît aussi dans un ornement zoomorphique d'un manuscrit bulgare du XIIe siècle(3). Ce petit détail n'apparaît jamais dans les images innombrables de serpents et de poissons, dans les manuscrits latins du haut moyen-âge. Notre tétraévangile nous permet donc de rattacher l'ornementation slave des Balkans à la tradition de l'art oriental, d'une manière plus sûre qu'on n'a pu le faire jusqu'ici.

Il est très probable qu'on doit expliquer par un usage oriental plusieurs coiffures des saints de notre manuscrit. La plus curieuse est celle de saint Nicolas (pl. III, 3), — coiffure énorme en forme de mitre, semblable au ***kamelaukion*** des empereurs byzantins, mais bien plus grande et rappelant par ses dimensions les mitres arméniennes. L'art byzantin représente saint Nicolas la tête nue, d'ailleurs comme tous les saints évêques de l'Église grecque, à l'exception des hiérarques alexandrins et palestiniens, qui portent ordinairement une sorte de calotte ou de mitre arrondie.

Cette dernière formule est vraisemblablement d'origine orientale, et les peintres byzantins l'on reçue toute faite des pays où se sont créés les portraits des saints de l'Égypte et de la Palestine. On ne s'expliquerait pas autrement la distinction que faisaient les artistes de Byzance, entre les images des évêques de Constantinople et de l'Asie Mineure, d'une part, et les effigies des hiérarques d'Alexandrie et de Jérusalem d'autre part.

On comprendrait alors que des images de saint Nicolas exécutées en Orient lui atrribuassent la mitre. D'ailleurs, il est question de cette coiffure dans les vies du saint, à l'occasion de sa consécration à l'épiscopat et de sa dégradation lors du Concile de Nicée (4). En outre, notre hypothèse prend une valeur spéciale du fait que la minia-

(1) Voy., par exemple, BUSLAEV, *Istoričeskie očerki*, Saint-Pétersbourg, 1917, fig. 67, 68, 75, 79.

(2) KONDAKOV, *Makedonija*, Saint-Pétersbourg, 1909, p. 54 sq.

(3) BUSLAEV, *Istoričeskie očerki*, fig. 83.

(4) Voy., par exemple, G. ANRICH, *Hagios Nikolaos*, II, Berlin, 1917, p. 393-394.

ture de notre manuscrit ne représente point saint Nicolas tout seul, mais accompagné du Christ et de la Vierge qui lui tendent un livre des Évangiles et un « omophorion » (1) : c'est l'image de l'apparition célèbre du Christ et de la Vierge, dont parlent les légendes de la vie de saint Nicolas, à partir du IXe-Xe siècle (2). Or les descriptions de la vision qui datent de cette époque contiennent un détail curieux : elles disent que les vénérables icones représentent depuis une époque très ancienne (3) la scène que nous retrouvons dans notre manuscrit. Son prototype remonterait donc au VIIIe siècle au moins, c'est-à-dire à l'époque qui nous a fourni les plus importantes analogies aux images du tétraévangile serbe. Nous sommes donc vraisemblablement en face du plus ancien type iconographique de saint Nicolas, et en effet quelques traits particuliers semblent confirmer l'origine ancienne de cette image. Ce sont, d'une part, les cadres rectangulaires, en forme de « portes », qui apparaissent derrière les épaules des trois figures représentées et que nous avons notés sur d'autres miniatures du manuscrit serbe. D'autre part et surtout, c'est la coiffure de la Vierge : ses cheveux ne sont point couverts du maphorion consacré, mais retombent sur la poitrine en deux masses rigides, aux contours bien déterminés. Pour se rendre compte de cette coiffure, on n'a qu'à se rapporter à une autre miniature, celle qui représente Hérodiade (nº 7 ; pl. III, 1). Sa coiffure, plus nette, ne laisse aucun doute : elle reproduit exactement l'arrangement des cheveux à la mode égyptienne (4). Toute la figure d'Hérodiade, d'ailleurs, les traits de

---

(1) D'après la légende (voy. plus loin), la Vierge devrait tenir un « omophorion » (τὸ ἀρχιερατικὸν ὠμοφόριον) ; le miniaturiste le remplace par un autre objet que nous expliquons à la fin du paragraphe consacré au tétraévangile bulgare.

(2) ANRICH, *Hagios Nikolaos*, I, Berlin, 1913, p. 223-224 ; II, p. 309. L'histoire de cette vision apparaît, pour la première fois, dans une rédaction de la vie de saint Nicolas, dite *vita compilata*, qui date du IXe–Xe siècle.

(3) « καθὼς ἔκπαλαι καὶ μέχρι τοῦ δεῦρο ἱστορεῖται παρὰ τῶν φιλευσεβῶν ἐν ταῖς σεβασμίαις καὶ προσκυνηταῖς εἰκόσιν αὐτοῦ, ἐκ δεξιῶν μὲν τὸν Κύριον ἐγχαραττόντων τὸ εὐαγγέλιον κατέχοντα καὶ ἐπιδιδόντα αὐτῷ, ἐξ εὐωνύμων δὲ τὴν ἄχραντον Θεοτόκον τὸ ὠμοφόριον τούτῳ προτεινομένην» (ANRICH, *Hagios Nikolaos*, I, p. 224 : *Vita compilata*).

(4) Voy., à côté des exemples de l'Égypte pharaonique, les images d'Osiris sur les enveloppes des momies, des premiers siècles de notre ère. Ces monuments sont particulièrement précieux pour notre étude. Comme nos illustrations, ce sont des œuvres de la peinture ; ils appartiennent, en outre, à une époque plus rapprochée de nos miniaturess ils offrent, enfin, des figures vues de face. L'effigie d'Osiris momifié que nous ; voyons

son visage aussi bien que la silhouette du corps, présentent un aspect propre à l'art égyptien. L'image de saint Nicolas qui conserve des traits aussi archaïques que la coiffure égyptienne, pourrait donc en effet remonter à ces icones de la deuxième moitié du premier millénaire, dont nous parle l'hagiographe du IXe siècle. Cette grande ancienneté du prototype et ses rapports avec l'Égypte expliqueraient aussi la curieuse mitre du saint dont il a été question plus haut.

Nos observations sur l'iconographie du manuscrit de Belgrade nous amènent donc à des conclusions qui sont en plein accord avec les résultats de nos analyses du style, de la technique, de la présentation des miniatures serbes et du contenu du cycle. Le choix des types iconographiques frappe par son originalité. Plusieurs scènes nous ont apparu sous un aspect qui n'a point d'analogies parmi les monuments innombrables de l'art chrétien. Où donc l'auteur de ces scènes est-il allé chercher ces modèles extraordinaires?

D'autres scènes nous ont donné le moyen d'en juger, en nous fournissant des séries de types et de formules iconographiques propres à l'art oriental, avec une prédominance visible des motifs d'origine égyptienne et d'époque très ancienne. Quelquefois l'iconographe a fait usage des images d'un réalisme un peu grossier, proche de l'art populaire et des apocryphes orientaux. Ailleurs, et notamment dans les scènes des paraboles, le miniaturiste a abandonné l'illustration directe du texte pour se lancer dans le domaine de l'enseignement théologique par l'image. Là encore il s'appuya sur une tradition orientale.

Un autre manuscrit balkanique, bulgare cette fois, nous offrira un deuxième aspect de l'influence orientale sur l'illustration des Slaves du Sud. En confrontant les deux monuments, nous pourrons préciser les traits caractéristiques de chacun des deux types d'illustration, issus des modèles orientaux.

---

sur ces toiles égyptiennes, rappelle l'image d'Hérodiade du manuscrit serbe, aussi bien par la coiffure que par la silhouette caractéristique du corps. Voy. des exemples : GRÜNEISEN, *Art copte*, pl. XIV ; XV, 1 ; XV, 2.

II.

TÉTRAÉVANGILE BULGARE.

Les deux grandes collections de manuscrits slaves dans les pays balkaniques, la Bibliothèque Nationale de Sofia et la Bibliothèque Nationale de Belgrade, se partagent le tétraévangile que nous allons étudier. A Sofia on en conserve 127 feuillets qui portent la cote nº 307 ; à Belgrade se trouvent 48 feuillets cotés sous le nº 214. C'est un manuscrit bulgare, in 8º, sur parchemin, avec 23 à 25 lignes de texte par page, sur une colonne. Le début du manuscrit ainsi que plusieurs feuillets du milieu manquent ; la partie conservée est en bon état. Le tétraévangile est connu sous le nom de « Dobrejševo Evangelie », du nom du pope Dobrejšo, copiste ou propriétaire du manuscrit, mentionné dans deux inscriptions. Il date du XIIIe siècle, peut-être de 1221, et provient vraisemblablement de la Macédoine (1).

Sujets et Présentation.

Le tétraévangile de Dobrejšo est illustré de trois images des évangélistes (pl. X, XI) (2), la quatrième, celle qui représentait Matthieu, ayant disparu avec le début du texte. L'image de Jean

(1) B. CONEV, *Opis na rukopisitê i staropečatnitê knigi na Narodnata Biblioteka v Sofija*, I, Sofia, 1910, p. 15-18 ; *Blgarski Starini*, I. *Dobrêjševo četveroevangele*, Sofia, 1906, *passim*, et surtout p. 75, 264.

(2) Le portrait de Marc est reproduit, d'après une aquarelle, dans V. STASOV, *Slavjanskij i vostočnyj ornament po rukopisjam drevnjago i novago vremeni*, Saint-Pétersbourg, 1884, pl. VII, 1. L'image de Jean est publiée,

porte au bas de la page un portrait du donateur. Plusieurs vignettes — en tête de chaque évangile et du synaxaire — et beaucoup d'initiales ornementées complètent cet ensemble. Les ornements sont exécutés avec une certaine habileté ; les miniatures, au contraire, paraissent grossières et naïves.

Les images des évangélistes occupent chacune une page entière du manuscrit, en face du commencement de leur œuvre respective ; leurs effigies sont entourées d'un cadre ornementé. Les vignettes ont la forme d'un ⊓ assez plat ou d'un rectangle couché. Les initiales, de grandeur variable mais jamais exagérée, sont simples et d'un tracé suffisamment clair, sans queues ni autres ornements extérieurs. Les motifs zoomorphiques et la tresse occupent une grande place dans l'ornementation. Les couleurs sont vives ; la gamme se borne au rouge, au bleu, à l'ocre et au vert-bouteille. Des contours, exécutés à l'encre noire, encadrent toutes les surfaces colorées. Comme on voit, le choix des sujets et la présentation des miniatures et des ornements suivent un système banal, qu'on retrouve dans un grand nombre de manuscrits grecs et slaves conservés dans les bibliothèques de tous les pays.

Style et technique.

Le style et la technique mettent une note d'individualité dans cet ensemble qui paraissait suivre docilement une tradition courante. L'illustration d'un manuscrit byzantin présente ordinairement deux parties indépendantes ; les images et l'ornement. L'artiste bulgare ne connaît point cette distinction. Le miniaturiste byzantin considère ses sujets comme des tableaux de chevalet : il cherche à leur donner l'aspect vraisemblable de scènes de genre, il les traite dans un style de tradition hellénistique. Ses images des évangélistes, par exemple, imitent les portraits des auteurs que l'antiquité aimait à placer au début des éditions de leurs œuvres ; l'écrivain y est représenté devant sa table à écrire, entouré de meubles et d'accessoires qui cherchent à donner l'illusion d'un cabinet de travail. Le

également d'après une aquarelle, dans CONEV, *Blgarski Starini*, I, pl. V. Enfin, les trois représentations des évangélistes accompagnent notre article *Do-istorija bolgarskoj živopisi*, dans *Sbornik v čest na W. N. Zlatarski*, Sofia, 1925, fig. 77-79 (l'image de Marc, d'après la planche de Stasov ; les deux autres, d'après des aquarelles de V. Nečitajlov).

volume des objets, le modelé du corps des personnages, la perspective, sont rendus d'une manière plus ou moins satisfaisante. Enfin, un cadre aux dessins purement décoratifs souligne le caractère réaliste du tableau qu'il renferme. Aucun lien n'unit les deux parties de l'ensemble. Les autres ornements — les vignettes, les initiales — sont traités dans le même style décoratif, qui s'oppose à l'art des miniatures proprement dites.

L'artiste du tétraévangile de Dobrejšo suit un autre système. Il ne fait aucune différence entre la représentation d'une scène et la décoration ornementale. Sa manière de traiter la figure, la draperie, les meubles, les accessoires, ne diffère en rien des procédés qu'il emploie pour tracer le cadre qui les entoure ou les ornements disséminés sur les autres pages du manuscrit. Mieux que cela, il n'a pas conscience de la différence entre le tableau et son cadre : il prolonge, en effet, à l'intérieur du tableau certains ornements qui font partie de l'encadrement, il transforme en ornements quelques-uns des objets réels qui entourent l'évangéliste.

Cette conception est d'origine orientale. Nous observions tantôt quelques-uns de ses effets sur les miniatures du tétraévangile serbe (1), qui sur ce point rejoignent celles du manuscrit bulgare : les deux monuments slaves s'inspirent du même principe de l'illustration orientale, tout en l'appliquant à des sujets différents. Tout comme le miniaturiste serbe, l'artiste du tétraévangile de Dobrejšo se montre indifférent à l'aspect réel des figures et des objets qu'il représente. Mais il approfondit cette conception, et s'en sert pour des buts décoratifs, qui occupent moins son collègue serbe.

Il est surtout curieux, à ce point de vue, d'observer les figures dans les miniatures du tétraévangile de Dobrejšo, avec leurs têtes trop grandes ou trop petites, aux oreilles disproportionnées, avec des mains et des pieds d'un aspect bizarre. Les draperies offrent également un dessin qui est très loin du naturel. Enfin, les représentations des objets ne sont pas moins arbitraires. Il ne s'agit pourtant pas de simple maladresse, mais d'une volonté de l'artiste. On le voit surtout en observant tels objets, comme le lutrin ou le candélabre, transformés en schémas plats, d'une régularité de figures géométriques. On saisit, sur ces exemples, le désir du calligraphe de soumettre l'image réaliste du prototype aux exigences de son goût, qui le tend vers l'abstraction. Dans ses compositions, la figure, les

(1) Voy. plus haut, p. 69-70.

draperies, les accessoires ont autant de valeur que l'ornement ou le cadre : tout se fond dans un ensemble complexe dont les qualités sont un peu celles d'un tapis, aux dessins rythmés et aux taches harmonieuses.

Une image réaliste ne ferait que compromettre l'effet d'un pareil ensemble : guidé par son instinct le calligraphe transforme la nature en l'adaptant au schéma de la composition décorative, en lui enlevant ses proportions réelles, son volume, son modelé, ses couleurs. De ces transformations la figure sort à peine reconnaissable : désormais elle appartient à l'ensemble décoratif au même titre que tous les autres éléments de la composition ornementale.

Dans le domaine des manuscrits illustrés, les œuvres coptes (1), mésopotamiennes (2), palestiniennes (3), arméniennes (4) présentent, avec des différences de nuances, des images semblables, où les figures et les objets sont traités comme des schémas abstraits, plats et soumis aux exigences d'une composition conventionnelle. Tout comme les miniatures du tétraévangile bulgare, ces monuments se séparent nettement des œuvres byzantines qui conservent l'aspect organique de la figure et le dessin des objets, avec leurs caractères individuels, leur volume et leur couleur, qui les opposent aux éléments ornementaux traités dans un autre style.

D'ailleurs, même dans l'ornementation, le tétraévangile de Dobrejšo se distingue de la production byzantine. Celle-ci s'efforce, en effet, de prêter un caractère réaliste même aux arabesques de ses ornements. Les fleurs, les feuilles, les motifs végétaux en général, qui constituent le fond essentiel du décor byzantin, sont traités avec le désir de leur rendre leur aspect réel. Si conventionnel que puisse nous sembler le dessin d'une feuille d'acanthe byzantine, par exemple, on reconnaît ses nervures, son relief typique, la manière dont elle est pliée.

(1) Hyvernat, *Paléographie copte*, pl. I, VII, XI, XVI, XVII, XIX, XLIII sq.

(2) Voy. l'Évangile d'Etchmiadzin (Strzygowski, *Byz. Denkmäler*, I, pl. II sq.) et un ms. asiatique du Xe siècle, le Vat. gr. 354.

(3) Voy. toutes les miniatures du Par. gr. 923 et de l'Ambros. 49-50, où les figures, les architectures, les accessoires, dessinés au trait noir, sont recouverts d'une épaisse couche d'or.

(4) Voy. Macler, *Miniature arménienne*, pl. VI sq., IX sq. ; *Rapport sur une mission scientifique en Arménie russe et en Arménie turque*, dans *Nouvelles archives des missions scientifiques et littéraires*, n. s., XIX, 2, Paris, 1910, fig. 23 sq., p. 115 sq.

Le calligraphe bulgare procède tout autrement. Il ne dessine pas à proprement parler la feuille ornementale : il se borne à faire ressortir sa silhouette blanche sur le fond foncé dont il l'entoure. Il fait usage, par conséquent, de ce vieux système oriental des ornements à deux plans, l'un éclairé, l'autre dans l'ombre. On en connaît des exemples en sculpture, où les contours de la surface éclairée attirent sur eux l'effort de l'artiste, assez indifférent à l'expression plastique de l'œuvre (1). Le même système caractérise certains ornements peints sur une seule surface : l'opposition de deux couleurs y remplace le jeu du clair obscur (2).

Toutefois la feuille d'acanthe ne joue pas un rôle important dans l'ornementation de notre tétraévangile, où les tresses et les représentations zoomorphiques sont surtout fréquentes. Les Byzantins aussi font usage de ces deux éléments traditionnels, mais là encore ils se plaisent à prêter un certain air de vraisemblance à ces oiseaux, poissons ou quadrupèdes qui peuplent les vignettes et les initiales. Leur dessin est plus élégant et plus harmonieux, les proportions sont acceptables ; le volume et des détails précis sont indiqués. Les animaux du tétraévangile bulgare présentent, au contraire, un aspect tout à fait conventionnel. Non seulement le dessin y est plus grossier et plus irrégulier, mais on voit disparaître l'unité organique du corps réel. En effet, l'artiste découpe le corps des animaux en plusieurs parties, par des contours qui détachent une jambe, le dos, les ailes et leurs plumes. Les couleurs soulignent cette schématisation linéaire : le corps d'un animal ou d'un oiseau est éclairé de plusieurs couleurs, dont chacune occupe un compartiment entouré d'un trait. Les images des bêtes prennent l'aspect de pièces d'orfèvrerie incrustée de pierres ou d'émaux polychromes.

Le même procédé est employé à la coloration des tiges et des bâtons, dans les lettres et les vignettes. La technique de l'incrustation s'étend jusqu'aux images des évangélistes, où elle décompose en compartiments polychromes les accessoires, les meubles, les draperies et même le corps humain. On voit en effet que l'oreille de Luc (pl. XI, 1) est entourée d'un contour spécial et colorée de rouge, tandis que le reste du visage est à peine teinté de rose.

(1) Voy., à ce sujet : STRZYGOWSKI, *Orient oder Rom*, p. 40 sq., pl. II, fig. 13 sq. ; *Mschatta*, p. 273 sq., fig. 59-63, 92, 93, 99, 105, 106, 113, 119. DIEHL, *Manuel*, I, p. 52.

(2) Cf. STRZYGOWSKI, *Mschatta*, p. 274, qui pense que les œuvres orientales d'émail et d'orfèvrerie incrustée se trouvent à la base de ce système.

On connaît cette technique particulière, aussi bien sur les miniatures gréco-orientales (1), arméniennes (2) et slaves (3) que sur les miniatures du haut moyen-âge latin (4). Elle semble imiter cette orfèvrerie incrustée qui, appréciée en Égypte depuis une époque très ancienne, passa en Mésopotamie, gagna l'Iran et se répandit de là, aussi bien en Europe orientale qu'en Asie septentrionale ; les Barbares portèrent avec eux, dans leur marche vers l'Occident, un de ses aspects simplifiés qui jouit d'une faveur spéciale chez les Goths (5). Propre aux techniques qui unissent le métal aux pierres ou aux émaux, l'incrustation n'a aucune raison d'être dans les arts du dessin. Aussi, la compartimentation de la surface et la séparation des couleurs par des cadres spéciaux ou des contours épais, quand on les trouve sur les tissus, les céramiques, les enluminures des manuscrits, ne sont-elles dues qu'au désir de transposer dans un autre domaine la technique du métal incrusté.

L'effet décoratif de ces compositions aux couleurs vives juxtaposées et aux dessins bizarres formés par les contours multiples des compartiments, tenta les artistes orientaux depuis une époque très reculée. Les Babyloniens et les Achéménides emploient ces procédés pour représenter les animaux et les plantes, sur les céramiques monumentales des palais royaux, et cette méthode se conserva pendant des siècles en Mésopotamie (6). Les Sassanides l'appliquent aux orne-

(1) Chronique alexandrine de l'ancienne collection Goleniščev (STRZYGOWSKI, *Alex. Weltchronik*, fol. VII, A ; VII, D) ; Évangile grec du XIe siècle, au Mont-Cassin (Phot. aux Hautes Études) ; Évangiles du xe siècle, au Mont-Sinaï (Sinaït. 213 : phot. aux Hautes Études) ; et au Vatican (Vat. gr. 354) etc.

(2) MACLER, *Miniature arménienne*, pl. VI-VIII, IX-XIV ; *Rapport sur une mission*, etc., fig. 23 sq. STASOV, *Slavjanskij i vostočnyj ornament*, pl. CXLVII, 18, 19.

(3) STASOV, *Slavjanskij i vostocnyj ornament*, pl. XXVIII, 1, XXIX, 4, 6, 7, et dans beaucoup d'initiales. BUSLAEV, *Istoričeskie očerki*, Saint-Pétersbourg, 1917, fig. 138, 139, et aussi fig. 63, 72, 75-78, 83, 85, 95, 101-103. Évangile de la Bibliothèque du Lycée de Ljubljana, cod. Kopitar 24.

(4) ZIMMERMANN, *Vorkarolingische Miniaturen*, pl. 4, 21, 80, 135, 139, 141, 146, 154, 157, 159, 161, 162, 169, 170, etc. BASTARD, *Peintures*, vol. II, V, VII, pl. s. nos. *Exultet* de Gaete I. P. TOESCA, *La pittura e la miniatura nella Lombardia*, Milan 1912, p .78-79, etc. D'ANCONA, *La miniature italienne*, Paris, 1925, pl. I.

(5) Voy. plus haut, chap. I, p. 39, note 3.

(6) LAYARD, *The Monuments of Nineveh*, I, pl. 87. PERROT et CHIPIEZ, *Histoire de l'art*, vol. II, pl. XIV, XV ; vol. V, pl. XI. J. DE MORGAN, *Délégation en Perse. Mémoires*, VII, fig. 74, 75. Voy. aussi certaines céramiques de Patleina : chap. I, p. 33, 39 de la présente étude.

ments zoomorphiques des tissus (1) ; les décorateurs de Qoubbet-es-Sakhrah à Jérusalem imitent des objets d'orfèvrerie en cubes de mosaïque (2). Les représentations des animaux traités comme des objets d'incrustation apparaissent enfin dans les ornements des manuscrits orientaux (3). De l'Asie antérieure elles passent en Italie (4), en France (4), dans les Iles Britanniques (4).

La manière de traiter les scènes et les figures, dans le manuscrit bulgare, rappelle sur certains points le tétraévangile serbe. L'absence de fond, le manque de perspective et de modelé, isolent les figures et les objets représentés ; le miniaturiste a donc le soin d'accoller l'un à l'autre les personnages, les meubles, les accessoires et même le cadre, qui se tiennent finalement comme les éléments d'un ornement sans fin. Les miniatures serbes nous ont donné l'occasion d'indiquer l'origine orientale de ce système (5).

D'autres traits, plus précis, montrent des traces d'archaïsmes dans les images bulgares. Ainsi, les évangélistes portent des nimbes d'une grandeur exagérée, avec un bord très large (pl. X, XI, 1) et une rangée de perles (pl. XI, 2). L'art byzantin contemporain de notre monument ne les connaît point, mais ils sont fréquents aux VIe, VIIe, VIIIe, IXe siècles (6) et se conservent plus tard seulement

(1) Voy. par exemple, LESSING, *Gewebesammlung*, pl. 2, 6, 10, 11, 15, 16, 19-24, 26-32, 34, 61-69, etc. O. v. FALKE, *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, fig. 48-50, 81, 91, 96-100, 125, 130, 133, 134, 136, 138. DIEHL, *Manuel*, I, fig. 131, 132 ; II, fig. 312, 313.

(2) VOGÜÉ, *Le temple de Jérusalem*, pl. XXIII.

(3) Voy., par exemple, l'Évangile grec du XIe siècle, au Mont-Cassin ; l'Évangile Sinaït. 213 et d'autres manuscrits du Mont-Sinaï ; le Vat. gr. 354 ; les manuscrits coptes (HYVERNAT, *Paléographie copte*, pl. XI, XIII, XXXVIII) et arméniens (STRZYGOWSKI, *Byz. Denkmäler*, I, fig. p. 1, 90).

(4) ZIMMERMANN, *Vorkarolingische Miniaturen*, pl. 16, 21, 105 sq., 135 sq., 148 sq., 161 sq., etc. Sur l'origine orientale de plusieurs de ces manuscrits, voyez plus haut, p. 86, notes 2-4. On trouvera aussi, dans les ouvrages cités à la même note, des indications précises sur les manuscrits grecs et syriaques apportés en Europe occidentale, dans les différents centres de l'activité artistique, au haut moyen-âge, et qui pouvaient servir de modèles aux artistes occidentaux.

(5) Voy. plus haut, p. 68–69.

(6) Voy. les nimbes particulièrement grands, les nimbes au bord large et ornés de perles, par exemple, dans les fresques coptes (CLÉDAT, *Baouît*, pl. XVI, XVII, XVIII, XXVIII, XXIX, XXXII, XLVI, XLVII, etc. QUIBELL, *Excavations at Saqqara*, vol. II, pl. XL-XLII ; vol. III, pl. VIII-IX), dans les fresques romaines du haut moyen-âge (Wilpert, *Mosaiken*

dans les œuvres archaïsantes de l'art orthodoxe (1) et les monuments des pays latins (2).

L'attitude agitée de Luc (pl. X, 1), qui laisse voir sa jambe nue jusqu'au genou, est également étrangère aux images byzantines des évangélistes. Mais elle doit compter aussi parmi les survivances d'un art chrétien bien plus ancien, qui aimait les mouvements violents, les draperies soulevées par le vent, les attitudes agitées (3). Les miniatures carolingiennes, ottoniennes et lombardes, inspirées par des modèles orientaux disparus, nous en offrent des exemples saisissants (4). Enfin, c'est sous l'influence de ces miniatures que les sculpteurs des portails romans, taillèrent les belles figures qui semblent tourmentées par des passions surhumaines (5).

Les miniatures du tétraévangile de Dobrejšo sont accompagnées d'inscriptions qui expliquent les objets représentés. On y lit par exemple : « c'est une tête de lion (6) », à côté de mascarons ; « ce

und Malereien, pl. 136, 147-149, 159 sq., 192 sq.), dans les miniatures syriaques et palestiniennes, de l'Évangile de Rabula, de l'Évangile d'Etchmiadzin, du Par. gr. 923, de l'Ambros, 49-50, etc.

(1) MACLER, *Miniature arménienne*, pl. XVI-XIX, XXIX–XXXI, XXXIII-XL. STRZYGOWSKI, *Physiologus*, pl. XXV. BERTAUX, *Italie méridionale*, pl. III, fig. 29, 56-58, 60, 95.

(2) Voy., par exemple, LEIDINGER, *Miniaturen*, I, *passim*. BEISSEL, *Bilder zu Aachen*, pl. XIV-XVI, XXI, XXIV, XXV. *Exultet*, Gaeta I, Gaeta III, Fondi. ZIMMERMANN, *Vorkarolingische Miniaturen*, pl. 80-84, 144, 168, 172 sq., 297 sq.

(3) Voy. la couverture de l'Évangile d'Etchmiadzin (jambe nue de saint Joseph), certaines scènes de la Genèse de Vienne, du rouleau de Josué, de l'Évangile de Rabula, du cycle biblique à Sainte-Marie-Majeure, les fresques de la chapelle Saint-Laurent aux sources de Volturne (BERTAUX, *Italie méridionale*, pl. III, fig. 31, 102). Voy. aussi le chap. V de notre *Peinture religieuse en Bulgarie*.

(4) BOINET, *Miniature carolingienne*, pl. III, VIII, X, XVII, XXI, XXXII, LXVIII, LXIX, CXVI, CXXVII, CXXXI, etc. JANITSCHECK, *Ada-Handschrift*, pl. 10, 31, 32. LEIDINGER, *Miniaturen*, I, pl. 32, 35, 39, 41 ; V, pl. 17 (l'apôtre Pierre), 18 (les serviteurs qui tiennent le Christ). BEISSEL, *Bilder zu Aachen*, pl. XIV, XXIV. WESTWOOD, *Facsimiles*, pl. 15, 41, 42, 45.

(5) Cf. MÂLE, *L'art religieux du XIIe siècle en France*, Paris, 1922, p. 4 sq., fig. 1, 13, 17, 32, 53, etc.

(6) Cette inscription a un intérêt spécial. Elle accompagne deux mascarons placés aux chapiteaux des colonnes décoratives qui encadrent le portrait de Marc. Or, ces mascarons ressemblent si peu à des têtes de lions qu'on peut se demander si — en les identifiant ainsi — le miniaturiste n'a pas voulu reconnaître dans ces images décoratives des représentations du

sont des lampes », « ce sont des grappes », « c'est un chandelier », auprès des images de ces objets. Cette méthode n'a été guère pratiquée par les artistes byzantins, plus sûrs de l'effet de leurs œuvres. Par contre, des inscriptions analogues sont fréquentes dans les miniatures du haut moyen-âge occidental (1), dont on retrouve les modèles dans les illustrations orientales, telles que les miniatures de l'Ambros. 49-50 (2), des Psautiers Chludov. Le Par. gr. 510 introduit aussi des inscriptions à l'intérieur des images : il les doit à son modèle plus ancien. Enfin, le tétraévangile serbe que nous venons d'étudier suit le même système (3).

Le portrait du pope Dobrejšo.

La valeur historique de ces archaïsmes devient surtout évidente quand on analyse la petite figure agenouillée au bas de l'image de Jean (pl. XI, 2). L'inscription « pope Dobrejšo » qui l'accompagne ne laisse aucun doute sur l'intention du calligraphe de la faire passer pour le portrait de Dobrejšo, prêtre bulgare du XIIIe siècle. Mais cette explication de la figure nous paraît insuffisante. Pourquoi, en effet, ce prêtre orthodoxe n'aurait-il ni barbe ni moustache? On penserait peut-être à un eunuque, mais cette hypothèse quelque peu forcée n'expliquerait pas non plus la coiffure du personnage, ses cheveux coupés court de manière à faire apparaître le contour du crâne. A cette tête qui va si mal à un prêtre orthodoxe s'ajoute l'objet étrange qu'il porte sur son bras gauche, cette sorte de serviette blanche, étroite et pourvue de franges aux deux extrémités. Le rite orthodoxe ne connaît point ce linge particulier.

---

symbole de Marc. Nous avons vu (p. 85), en effet, que plusieurs manuscrits balkaniques, assez rapprochés du tétraévangile bulgare, figurent les bêtes symboliques à côté des évangélistes.

(1) Voy., par exemple, GEBHARDT, *Ashburnham Pentateuch*, pl. II sq. WESTWOOD, *Facsimiles*, pl. 24, 37, de même que 13, 21, 39. BOINET, *Miniature carolingienne*, pl. XLI, XLIII, CLVII-CLIX. ZIMMERMANN, *Vorkarolingische Miniaturen*, pl. 223-226, 255, 256, 259, 267, 295, 296. KRAUS, *Codex Egberti*, pl. XLVI et autres. VENTURI, *Storia*, II, fig. 199. JULES COMTE, *La tapisserie de Bayeux*, Paris, 1875, pl. I, IV, VII, X, etc.

(2) Dans ce manuscrit les inscriptions qui expliquent les miniatures commencent par un adverbe démonstratif (ἔνθα), tout comme les inscriptions latines citées à la note précédente commencent souvent par *hic* ou par *hoc*, et les inscriptions slaves de notre manuscrit, par CIE.

(3) Voy. pl. II, 1 et VIII, 1.

Les prêtres qui coupent leur barbe et leurs cheveux ne sont ni Bulgares, ni Serbes, ni Grecs, au moins à l'époque qui nous occupe. Mais il suffit de se reporter aux monuments archaïques d'origine orientale, pour apercevoir, dans les fresques (1) et les miniatures (2), des représentations d'évêques, de prêtres et de diacres, aux cheveux coupés et sans barbe. Un monument balkanique, les mosaïques de Saint Démétrios de Salonique, montre des images analogues à celle de Dobrejšo : des donateurs, à côté de saint Démétrios (3), ont la même tête que notre « pope », jusqu'à la forme des yeux et de la bouche ; on voit les tâches rouges sur les joues, et le contour foncé que nous retrouvons sur notre « portrait ».

La miniature bulgare se rapproche des mosaïques de Salonique par un autre détail encore. Les deux monuments (4) emploient la même formule pour représenter la génuflexion : les genoux des personnages sont pliés sous un angle obtus. Ce détail, qui paraît insignifiant, a son intérêt. En effet, les peintres byzantins montrent les figures agenouillées de profil, les jambes pliées sous un angle droit. Cette formule répond à la loi de la composition byzantine, qui se développe sur un seul plan. Par contre, la peinture antérieure à la Renaissance des Macédoniens ne connaît pas cette restriction ; les artistes du premier millénaire distribuent souvent sur plusieurs plans les différentes parties de leurs compositions. L'action se déroule sur un sol qui prend l'aspect d'un flanc de colline escarpée. Les figures et les objets du premier plan se placent en bas, les autres les surmontent. Les différents plans communiquent entre eux ; les figures se meuvent aussi bien à droite et à gauche, qu'en avant et en arrière : pour représenter un mouvement vers le spectateur l'artiste fait descendre son personnage, pour montrer qu'il s'élève, le peintre le fait monter (5).

---

(1) Voy. le portrait du prêtre Nicéphore agenouillé devant l'image de la Déisis, sur une fresque de l'abside à Qaranleq-Klissé, en Cappadoce (phot. de Jerphanion B 34, aux Hautes-Études).

(2) Voy. plusieurs miniatures de l'Ambros. 49-50 (fol. 65, 156, 318, etc.), où les évêques et les prêtres n'ont ni barbe, ni cheveux longs ; ils portent même une tonsure de saint Pierre. Les laïques, au contraire, ont des cheveux longs. Rapelons que ce manuscrit date du IXe siècle et provient de la Palestine.

(3) USPENSKIJ, *Mosaïques de Saint-Démétrios*, pl. 1, 2, 8, 9, 10, 13 *c*.

(4) *Ibidem*, pl. 1.

(5) Voy., par exemple, dans le domaine de la peinture : la Genèse de Vienne, le rouleau de Josué, le Cosmas de la Vaticane, l'Évangile de Rabula (Réunion des apôtres), les Psautiers Chludov, le Par. gr. 923. Les auteurs de l'illustration, du Pentateuque suivaient le même système.

Ces conventions expliquent le dessin de la figure agenouillée devant saint Jean. L'angle obtus formé par ses jambes pliées convient à la représentation de la génuflexion si l'on suppose un homme qui, vu presque de dos, ferait face à un personnage plus éloigné du spectateur. Selon la formule de perspective pré-iconoclaste, ce personnage devrait se trouver au-dessus de l'homme agenouillé, et en effet, des représentations du VIIIe et du IXe siècle (1) — et entre autres la mosaïque de Salonique — nous offrent des exemples d'une disposition semblable. L'attitude du « pope Dobrejšo » exigerait donc qu'il se trouvât au-dessous de l'image de Jean ; et non pas à côté de lui, comme nous le voyons sur la miniature. Le peintre bulgare semble avoir copié une figure archaïque toute faite, sans se rendre compte du sens particulier de son attitude, strictement liée à l'ancienne manière de rendre la perspective (2).

La serviette que le « pope » a sur ses bras n'est pas non plus un objet réel, observé par l'artiste bulgare. Ce détail aussi appartient à un modèle ancien, copié par le miniaturiste du XIIIe siècle. Sans analogies dans l'art byzantin, cette serviette se retrouve sur une série d'images occidentales, depuis le IXe jusqu'au XIVe siècle. Comme Dobrejšo, les clercs latins figurés sur ces peintures portent sur le bras gauche un linge qui a exactement la même forme (3) et qui, en pays de culte romain, porte le nom de *mappa* ou de *manipulus*. Les monuments occidentaux représentent quelquefois les personnages

---

(1) Voy. plusieurs miniatures du Par. gr. 923 (fol. 142, 166v, 212, 365v) et de l'Ambros 49-50 (p. 72, 175, etc.).

(2) La formule passa telle quelle dans l'art latin du haut moyen-âge. Voy. par exemple, GEBHARDT, *Ashburnham pentateuch*, pl. VIII. TOESCA, *La pittura e la miniatura nella Lombardia*, fig. 52. BERTAUX, *Italie méridionale*, fig. 34, pl. XI. R. FORRER, *Unedierte Federzeichnungen, Miniaturen und Initialen des Mittelalters*, Strasbourg, 1902, pl. 3. BOINET, *Miniature caroligienne*, pl. CLX.

(3) Voy., par exemple : BOINET, *Miniature carolingienne*, pl. LI, CXXXI, CXLIV. J. VON SCHLOSSER, *Eine Fuldaer Miniaturenhandschrift der k. k. Hofbibliothek*, Vienne, s. d., fig. 39, 40. H. ZIMMERMANN, *Die Fuldaer Buchmalerei in karolingischer und ottonischer Zeit*, Halle a. S., 1910, fig. 34. Rohaut DE FLEURY, *Messe*, VII, pl. 592. FORRER, *Unedierte Federzeichnungen, Miniaturen*, etc., pl. 3, Aus'm WEERTH, *Wandmalereien des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden*, Leipzig, 1880, pl. XV, XVI. J. R. RAHN, *Das Psalterium Aureum von Sankt Gallien*, Saint-Gall, 1878, pl. VII. Joseph BRAUN, *Die liturgische Gewandung im Occident und Orient*, Fribourg i. B., 1907, frontispice, fig. 125, 258, 259.

au *manipulus* dans une attitude analogue à celle de Dobrejšo (1). On croirait presque à un rapport immédiat entre les représentations occidentales et le dessin bulgare. Mais cette ressemblance s'explique plutôt par une origine commune.

Nous avons vu tout à l'heure que les miniatures du tétraévangile bulgare se rattachent à une tradition orientale et archaïque ; l'image de Dobrejšo en porte aussi des traces évidentes. Or des images figurées, des textes et même des objets trouvés dans des fouilles, nous apprennent qu'à l'époque où pourraient se placer les modèles de notre illustration, l'emploi du *manipulus* n'était nullement limité à l'Église romaine. Les Arméniens en connaissaient l'emploi (2), et leurs artistes mettaient un *manipulus* sur le bras gauche du diacre et proto-martyr Etienne (3). En Égypte aussi on ne l'ignorait pas, car les fouilles d'Achmim ont mis au jour un *manipulus* de la forme consacrée (4). C'est encore à l'Égypte qu'appartiennent les deux

---

(1) Voy. par exemple, un Antiphonaire du XIIe siècle à l'œuvre de Saint-Pierre, à Salzbourg (cod. a. XII. 7), et FORRER, *Unedierte Federzeichnungen, Miniaturen*, etc., pl. 3.

(2) Voy. J. BRAUN, *Die liturgische Gewandung*, etc., p. 550. J. MIYLDERMANS, *Le costume liturgique arménien*, dans *Le Muséon*, XXXIX, 2-4, 1926, p. 278-279. Les Arméniens attribuent le *manipulus* — qu'ils appellent « orarion du bras » — aux sous-diacres. Braun considère cet usage eomme une ancienne particularité du culte arménien ; Miyldermans, au contraire, l'attribue à l'influence de l'Église romaine. Or, c'est Braun qui semble avoir raison, car la thèse de Miyldermans se base sur l'absence du *manipules* dans les Églises orientales, ce qui n'est pas exact (voy. notre texte, plus loin), et elle se trouve en contradiction avec un texte de l'évêque arménien Nersès de Lampron qui, dans son *Commentaire sur la messe*, décrit l'insigne du sous-diacre arménien et la manière de le porter. D'après Nersès de Lampron, le sous-diacre fixait « l'orarion sur le bras gauche, au-dessus du coude, les deux extrémités pendantes » (MIYLDERMANS, *Le costume liturgique arménien*, p. 278). Cette description correspond exactement aux images qui représentent le *manipulus* sur le bras du clerc. Or, l'ouvrage de Nersès de Lampron date de 1177 (*ibidem*, p. 260), tandis que la réunion à l'Église romaine eut lieu en 1198 (*ibidem*, p. 259). Ce n'est qu'à partir du XIIIe siècle que les vêtements sacerdotaux du rite romain sont adoptés par les Arméniens, et ces emprunts se reflettent aussi dans le vocabulaire arménien. Ainsi, Nersès de Lampron emploie, pour désigner le *manipulus*, un mot arménien qui dérive de l'« orarion » grec, tandis que les textes du XIIIe siècle se servent d'un nom qui transcrit le *manipulus* latin (*ibidem*, p. 278, 279).

(3) *Ibidem*, pl. II, fig. 1, 2.

(4) En effet, l'objet trouvé par R. Forrer à Achmim, a la forme, les dimensions et les ornements (croix et franges) du *manipulus* (FORRER, *Die frühchristlichen Altertümer aus dem Gräberfeld von Achmim-Panopolis*, Stras-

miniatures du tétraévangile serbe de Belgrade, où l'on voit une serviette analogue, une première fois sur le bras d'Hérodiade (pl. III, 1), une seconde fois sur le bras de la Vierge (Vision de saint Nicolas ; pl. III, 3), c'est-à-dire dans les images qui, par d'autres détails, se rattachent tout particulièrement à l'art égyptien (1). Il est très remarquable, en outre, que les deux miniatures de ce manuscrit, qui doit tant à la tradition archaïque, prêtent le *manipulus* à des figures de femmes, tandis qu'en Occident nous le voyons attribué exclusivement aux membres du clergé de l'Église romaine. Nos miniatures rejoignent sur ce point une fresque grecque du v[e] siècle, en Sicile, où le *manipulus* est posé sur le bras d'une jeune fille (2). Ces trois images semblent prouver que le *manipulus* rituel, — comme d'ailleurs toutes les pièces du vêtement sacerdotal, — n'est qu'une survivance d'un objet qui, aux premiers siècles de notre ère, connaissait un usage plus général dans la vie privée. Nous voyons même qu'il n'était pas particulièrement attaché au vêtement masculin. Nos miniatures balkaniques conservent donc une indication précieuse pour l'histoire du *manipulus* latin, tout en affirmant, une fois de plus, l'origine très ancienne de leurs modèles, indépendants de l'art latin du moyen-âge.

Les deux manuscrits que nous venons d'étudier présentent des points de contact remarquables, et ces traits de parenté paraissent d'autant plus significatifs qu'ils opposent les deux œuvres à la tradition byzantine courante.

En effet, le *manipulus* n'apparaît jamais dans les monuments byzantins ; on n'y trouve guère non plus les inscriptions explicatives

bourg, 1893, pl. VIII, 1). BRAUN, *Die liturgische Gewandung*, p. 113, note 550, s'oppose à cette identification, sans aucune raison visible. Sans pouvoir nier l'étroite ressemblance de l'objet trouvé à Achmim avec le *manipulus* rituel de Rome, il croit qu'en Égypte il pouvait servir à un usage plus général. La possibilité de l'emploi du *manipulus* dans la vie privée est confirmée par nos miniatures (voy. plus loin, dans le texte), mais les croix cousues sur l'objet trouvé à Achmim montrent bien une pièce attachée au culte chrétien.

(1) Voy. plus haut, p. 90.

(2) C'est une fresque d'un cimetière de Syracuse qui représente la défunte — une jeune fille — agenouillée devant le Christ et deux apôtres. Une inscription grecque accompagne l'image. Cf. DE ROSSI, dans *Bulletino di archeologia cristiana*, 1877, pl. XI. MICHEL, *Histoire de l'art*, I, 1, fig. 32, p. 56.

à l'intérieur des images, ni cette façon de réunir en un seul bloc figures, accessoires et ornements, ni les scènes sans fond, sans perspective, sans modelé, sans indication du terrain, ni les draperies transformées en bandeaux schématiques, ni le corps humain stylisé arbitrairement. Par tous ces traits — dont les uns touchent à la conception même de l'art de la miniature, et les autres présentent des types ou des formules de métier, précieuses à cause de leur précision — les deux séries d'illustrations se rejoignent, pour s'opposer ensemble à la tradition byzantine.

Cette ressemblance ne dissimule pourtant pas les nuances individuelles qui séparent les tétraévangiles bulgare et serbe. Le manuscrit serbe s'en tient à l'illustration du texte, le manuscrit bulgare concentre ses efforts sur la décoration ; les miniatures de Belgrade ont par conséquent un caractère plutôt documentaire, les images de Sofia sont destinées surtout à l'agrément. L'artiste serbe trace ses dessins sur les marges, il néglige complètement les initiales et les vignettes ; l'artiste bulgare déploie les miniatures sur des pages entières et s'attarde à l'exécution des ornements disséminés dans tout le livre : il y cultive toute une flore polychrôme, des animaux, des oiseaux, des reptiles amusants et baroques.

Nous retrouvons ainsi, dans nos deux manuscrits, les deux aspects de l'illustration du livre que nous pouvons distinguer depuis les plus anciens monuments de ce genre. Le tétraévangile de Belgrade appartient à la lignée des œuvres inaugurée par la Chronique alexandrine, continuée par les Par. gr. 923, Ambros. 49-50, Par. copte 13, et autres. Le tétraévangile de Dobrejšo suit une tradition que nous surprenons d'abord dans le Dioscoride de Vienne, puis dans l'Apollonius de Florence et les innombrables Évangiles, ornés des portraits des quatre évangélistes, d'initiales et de vignettes.

Se classant parmi les œuvres de l'un ou de l'autre de ces deux types essentiels de l'illustration, nos deux manuscrits en offrent des aspects particuliers, ceux précisément qui se formèrent dans les pays de l'Orient chrétien, dans la deuxième moitié du premier millénaire. Les pantalons que portent Lazare, les évangélistes et Abraham, dans les miniatures du tétraévangile de Belgrade (pl. V, 1 ; IX, 1, 2), prouvent bien que les modèles du copiste serbe appartenaient à une époque et à un pays où la civilisation musulmane se rencontrait avec le christianisme (1). L'extrême abstraction qui

(1) Voy. quelques monuments avec le même détail particulier : une icone en relief, à l'église Mar Ja'qub, à Mossoul (SARRE et HERZFELD, *Reise*,

caractérise le style des deux séries d'images, et la technique de l'incrustation appliquée aux ornements du tétraévangile bulgare, nous ramènent aux ornements orientaux de l'époque qui suivit le règne de Justinien.

Le manuscrit de Belgrade est assez isolé au milieu des monuents de la miniature slave dans les Balkans. Il ne se rattache, somme toute, aux autres manuscrits illustrés contemporains que par l'intermédiaire du tétraévangile bulgare ou des monuments de son type. Car en effet des œuvres du genre de celle de Dobrejšo forment tout un groupe. Un tétraévangile cyrillique à Ljubljana se rapproche tout particulièrement du monument bulgare, aussi bien par le choix des sujets que par le style et l'ornementation (1). Sur un point, il ressemble au tétraévangile de Belgrade: ils ont en commun les symboles des évangélistes. Des figures traitées dans un style analogue apparaissent dans les manuscrits bulgares du XII[e] siècle (2). Des ornements semblables à ceux de Sofia et de Ljubljana remplissent toute une série de manuscrits bulgares et serbes, depuis les plus anciens exemples des textes cyrilliques qui remontent au XI[e] siècle (3).

Le tétraévangile de Dobrejšo peut donc être considéré comme un représentant d'un groupe considérable de manuscrits illustrés et enluminés, qui depuis le XI[e] jusqu'au XIV[e] siècle continuent, dans les Balkans, une tradition orientale, indépendante de Byzance. On se gardera bien toutefois de confondre ce groupe de monuments et ce courant artistique, avec des œuvres telles que l'Évangile de Miroslav (1) ou d'autres manuscrits plus tardifs et provenant de la Serbie occidentale (2), auxquels se joindront les monuments glagolitiques. Un fonds oriental indéniable transparaît dans toute cette catégorie des illustrations slaves des Balkans, mais leur style, la technique, l'aspect des ornements, l'iconographie souvent, et même les sujets appartiennent à la tradition romane (3). L'élément occidental joue un rôle si considérable dans la formation de cet art, que nous ne pouvons guère en parler ici sans dépasser les cadres de notre étude.

III, pl. CIV), une porte sculptée à Abou Sargah, en Égypte (BUTLER, *Ancien Coptic Churches*, Oxford, 1884, I, p. 191, fig. 11. GAYET, *L'art copte*, p. 240-241, fig. p. 242-243) ; miniatures du Par. copte 13, fol. 14v, 77, etc. ; du Laur. n° 387 (anc. Med. Pal. XXXII) (évangiles apocryphes arabes: RÊDIN, dans *Zapiski imp. russkago archeologičeskago obščestva*, n. s. VIII, 1895, p. 55 sq. BAUMSTARK, dans *Oriens Christianus*, n. s. I, 1911, p. 266).

(1) Ljubljana, Bibliothèque du Lycée, cod. Kopitar 24: tétraévangile cyrillique du XIII[e] siècle.

(2) Voy. les figures des saints Pierre et Paul représentés au fol. 43v de l'Evangile dit « Zografskoe » (Saint-Pétersbourg, Bibliothèque Publique, cod. glagol. 1, additions du XII[e] siècle). Voy. *Obrazcy glagolicy izdannye Imp. Archeologičeskim Institutom, pod redakciej N. Karinskago*, Saint-Pétersbourg, 1908, fig. 3.

(3) Voy. BUSLAEV, *Istoričeskie očerki*, Saint-Pétersbourg, 1917, p. 90 sq., fig. 54 sq.

(1) *Miroslavlevo Jevangelje* (et un titre français: *Evangéliaire ancien serbe du prince Miroslav*), s. l. (1897).

(2) Voy., par exemple, à la Bibliothèque Nationale de Belgrade, les tétraévangiles bosniaques du XIV[e] siècle (n° 92, 635).

(3) Voy, par exemple, à la Bibliothèque du Lycée de Ljubljana, les cod. glagol. 162 a/2, 163 a/2, et quelques autres, avec des initiales richement ornementées, mais sans miniatures.

CHAPITRE III.

LE ROMAN D'ALEXANDRE ILLUSTRÉ DE LA BIBLIOTHÈQUE DE SOFIA.

La Bibliothèque nationale de Sofia possède un manuscrit serbe, écrit vraisemblablement en Macédoine et datant du XVe siècle, qui, entre autres textes, présente une version du Roman d'Alexandre accompagnée de treize miniatures (1). A première vue, ces illustrations se distinguent à peine de simples barbouillages enfantins. Mais en les regardant de plus près, on croit discerner dans ces images populaires, grossières et maladroites, les traces d'un art plus habile, plus conscient de ses moyens d'expression et, aussi, bien antérieur à la copie serbe conservée à Sofia. Ces miniatures semblent révéler l'aspect de très anciennes illustrations du célèbre roman du Pseudo-Callisthène. Leur intérêt est donc considérable. Il est surtout grand pour l'étude des illustrations du Roman d'Alexandre, car on ne connaît qu'un seul exemple grec (2) et quelques exemples russes, d'une époque très tardive (3) de cet ouvrage avec illustrations. Ce monument nous intéresse aussi comme un des rares représen-

(1) Voy. B. CONEV, *Opis na slavjanskitê rukopisi v sofijskata Narodna Biblioteka*, II, Sofia, 1923, n° 771 (381), p. 432-437, pl. L, LI. C'est un manuscrit serbe : fol. 43 « ... *iže naričetsê po srpsko jezikou...* ».

(2) Au consistoire grec de Venise, attaché à San Giorgio dei Greci. C'est un manuscrit in-folio, sur parchemin. KONDAKOV (*Histoire*, II, p. 174-5) le datait du XIVe siècle.

(3) PYPIN, dans *Učenyja zapiski vtorogo oldêlenija Imp. Akademii Nauk*, II, Saint-Pétersbourg, 1858, p. 43, 45. BUSLAEV, *Istoričeskie očerki*, II, p. 370 sq. KONDAKOV, *Histoire*, II, p. 175. Les plus anciennes illustrations russes du Roman d'Alexandre datent de la fin du XVIe siècle (Bibl. Publique de Saint-Pétersbourg, coll. comte Tolstoj I, n° 319. Les images y occupent

tants de la peinture profane grecque du moyen-âge. Il nous ramène aux sources mêmes de ce genre d'illustrations qui sont à la base de l'iconographie médiévale ; il permet d'en apercevoir la conception première et d'en suivre certaines transformations. Cette œuvre, enfin, attire l'attention de l'historien de l'art balkanique, car elle est un des plus curieux effets de l'influence orientale et archaïque subie par les artisans de la péninsule.

Le manuscrit et le texte.

Le Roman d'Alexandre occupe les feuilles 2-193 du Recueil que le catalogue des manuscrits de la Bibliothèque de Sofia, dû au regretté B. Conev, classe sous la côte 771 (381). Les feuillets, en papier, mesurent 20,5 × 13,5 cm. Le texte du XVe siècle est loin d'être au complet. Inversement, beaucoup de feuillets ont été ajoutés à une époque moderne.

Toutefois, le texte peut être reconstitué dans toutes ses parties, car les nombreuses pages conservées suivent de très près la rédaction du Roman connue par d'autres manuscrits. Le Roman de Sofia raconte la célèbre histoire sous sa forme dite « Alexandriade serbe ». Les travaux d'Alexandre Veselovskij (1) et de Istrin (2) en ont établi le contenu et les sources ; Jagić (3) et Novaković (4) en publièrent des textes complets. Nous ne reviendrons pas sur la description, ni sur le caractère de cette œuvre composite de la littérature serbe, nous contentant de relever les faits qui intéressent l'étude des miniatures du codex de Sofia.

les marges. Cf. A. POPOV, *Obzor chronografov russkoj redakcii*, Moscou, 1866, p. 2). Voy. des exemples des miniatures russes dans *Aleksandrija*, dans *Pamjatniki drevnej pismennosti*, LXXXVII, 1887.

(1) Alexandre VESELOVSKIJ, dans le *Žurnal Min. N. Pr.*, 1884, vol. 233, p. 149-197 ; vol. 235, p. 16-85 ; 1885, vol. 241, p. 169-209 ; dans *Archiv f. sl. Phil.*, XI, 1888, p. 327-43 ; et surtout *Iz istorii romana i povêsti*. Saint-Pétersbourg, 1886, p. 131-511.

(2) V. ISTRIN, *Aleksandrija russkich chronografov*, Moscou, 1893.

(3) JAGIĆ, *Život Alexandra Velikoga*, dans *Starine*, III, 1871, p. 203-331.

(4) ST. NOVAKOVIĆ, *Pripovetka o Aleksandru Velikom u staroj književnosti. Kritički tekst i rasprava*, Belgrade, 1878. Un texte grec très rapproché du Roman d'Alexandre serbe est publié par St. KAPP, *Mitteilungen aus zwei griechischen Handschriften als Beitrag zur Geschichte der Alexandersage*, Vienne, 1872. A. Veselovskij étudie les rapports entre les textes grecs et le Roman serbe, dans *Archiv f. sl. Phil.*, XI, 1888, p. 327.

Depuis 1846, époque à laquelle C. Muller publia sous une forme scientifique les textes grecs du Roman d'Alexandre (1), et essaya de les classer (2), on distingue trois rédactions de cette œuvre, indiquées ordinairement par les sigles a', b', c'. La rédaction a' est la plus ancienne, elle semble plus que les autres tenir compte de la réalité historique ; son origine alexandrine a été démontrée (3). La rédaction b' développe l'élément miraculeux et fantastique ; elle embrouille le plan de l'œuvre première, et semble indifférente aux événements et aux conceptions égyptiennes (4). La rédaction c' augmente encore le nombre des fables et la déformation du plan ; elle présente une œuvre d'un goût populaire (5), composée vraisemblablement dans les milieux juifs d'Alexandrie (6).

La date du roman grec du Pseudo-Callisthène reste indéterminée. Toutefois, des travaux récents ont ingénieusement situé l'œuvre primitive à l'époque de la « deuxième sophistique », à Alexandrie (7). La rédaction c' doit être en tout cas antérieure au triomphe du Christianisme (8).

L'origine de la rédaction c' nous intéresse particulièrement parce que l'« Alexandriade Serbe » — et par conséquent le manuscrit de Sofia — en dépend étroitement. Il est vrai que cette dépendance n'est pas directe, et qu'une version latine de c' semble s'intercaler entre l'ancienne rédaction c' et le texte grec tardif (XIIIe–XIVe siècle),

(1) *Arriani Anabasis et Indica ex optimo codice parisino emendavit et varietatem ejus libri retulit Fr. Dübner. Reliqua Arriani, et scriptorum de rebus Alexandri M. fragmenta collegit, Pseudo-Callisthenis historiam fabulosam ex tribus codicibus nunc primum edidit, itinerarium Alexandris et indices adjecit Carolus Muller*, Paris, 1846.

(2) *Ibidem*, introduction, p. VII sq., XV sq.

(3) *Ibidem*, introduction, p. IX, XV, XVIII sq.

(4) *Ibidem*, introduction, p. X, XV-XVI.

(5) *Ibidem*, introduction, p. X, XVI sq. Voy. aussi, à ce sujet : Julius Zacker, *Pseudocallisthenes*, Halle, 1867. W. Kroll, dans *Hermes*, XXX, p. 462 (l'ouvrage de Kroll ne m'a pas été accessible).

(6) C. Müller, *Pseudo-Callisthenes*, introduction, p. XVI et surtout L. Donath, *Die Alexandersage im Talmud und Midrasch mit Rücksicht auf Josephus Flavius, Pseudo-Callisthenes, und die mohammedanische Alexandersage*, Fulda, 1873, p. 8 sq., 16, 22 sq.

(7) W. Deimann, *Abfassungszeit und Verfasser des griechischen Alexanderromans*, Brilon, 1914, surtout p. 28 sq.

(8) Donath, *Die Alexandersage*, p. 15-16. Le roman semble, en effet, conserver des traces de la polémique entre les Juifs d'Alexandrie et la population indigène, épisode antérieur à la paix de l'Église.

qui fut le modèle du roman serbe (XIVe–XVe siècle) (1), mais ces interpolations ne concernent guère notre étude, car les images du manuscrit de Sofia représentent des épisodes qui appartiennent aux anciennes rédactions grecques. En outre, l'histoire de la formation de « l'Alexandriade serbe » et de ses éléments constitutifs particuliers doit d'autant plus être séparée de l'histoire des illustrations sofiotes que les textes et les miniatures ne semblent pas être en parfait accord.

Ce n'est pas que les images soient en contradition avec le récit, mais elles le suivent d'une manière trop irrégulière. Le roman se partage en trois parties : Enfance, Actes et Mort d'Alexandre (2). Il est certain que la partie qui fit le succès de ce livre, c'était les « Actes », le récit extraordinaire de la marche d'Alexandre à travers l'Asie. Or, toutes les miniatures de Sofia se rapportent aux premiers événements de la vie du héros et surtout à l'histoire de sa mort, aucune ne traite les sujets contenus dans la partie centrale, quoique son texte soit au complet. On en conclurait que le modèle du peintre — ou le modèle de l'un de ses prédécesseurs — a été pris dans un manuscrit où les Actes d'Alexandre manquaient, pour une raison ou pour une autre, et des manuscrits de ce genre existent (3). Quant au copiste du texte, il ne s'est pas trouvé dans les mêmes conditions, puisque le manuscrit de Sofia nous conserve bien les Actes d'Alexandre : l'histoire du texte et celle des miniatures qui l'accompagnent n'ont pas été les mêmes.

D'autre part, si, comme on l'a dit (4), l'« Alexandriade serbe », et même son modèle grec, n'ont pas été constitués avant le XIIIe siècle, notre thèse est confirmée par l'aspect même des miniatures : les prototypes de ces images, nous allons le voir, sont antérieurs au Xe siècle. Ils auraient donc existé à une époque où ni l'« Alexandriade serbe », ni son modèle immédiat n'avaient encore été composés. Enfin, un dernier trait sépare le texte du manuscrit du XVe siècle et ses miniatures : le petit format des feuillets et des lettres, de tradition dans les manuscrits slaves et grecs de l'époque, n'est pas

(1) Voy. les travaux de Veselovskij cités note 1, de la p. 109 et surtout *Žurnal Min. N. Pr.*, 1884, vol. 235, p. 80. Une phrase du texte grec tardif répétée par le texte serbe, est caractéristique à cepoint de vue : ἐπονόμασαν τὸ ὄνομα... Ἀλέξανδρον ῥωμαϊκά.

(2) C. Müller, *Pseudo-Callisthenes*, introduction, p. X sq.

(3) Voy. le manuscrit de Vienne édité par St. Kapp (voy. note 4 de la p. 109) et l'étude de Veselovskij, dans *Archiv f. sl. Phil.*, XI, 1888, p. 328.

(4) Veselovskij, dans *Žurnal Min. N. Pr.*, 1884, vol. 235, p. 81 ; dans *Archiv f. sl. Phil.*, XI, 1888, p. 237.

conforme aux grandes dimensions des images. Celles-ci ont été copiées sur des modèles destinés à orner un *in folio*, mais le format du papier avait obligé le copiste à les insérer dans de petites pages, ce dont d'ailleurs elles s'accommodent assez mal. Somme toute, le texte et les miniatures ont deux origines différentes.

Ce n'est pas l'« Alexandriade serbe », par conséquent, qui nous servira de base pour l'explication des illustrations. Comme nous l'avons dit, elles représentent des épisodes du roman contenus dans les anciennes rédactions grecques. En effet, le manuscrit de Sofia offre les images suivantes :

1°. fol. 10 ; la miniature occupe la moitié de la page : *Naissance d'Alexandre* (pl. XII, 1). La mère d'Alexandre, Olympia, est étendue sur un matelas, derrière lequel apparaît une femme ; Nectanebo se tient debout, à gauche, une fleur dans la main gauche levée ; une



Fig. 27

crêche avec Alexandre emmaillotté, et un miroir astrologique, posés sur des colonnes monumentales, s'élèvent au-dessus du matelas ; deux figures, l'une au-dessus de l'autre, se voient, à droite. Cette image est l'illustration du Ps-Call. I, chap. 12, dans toutes ses rédactions (1).

2°. fol. 23 ; page entière : *Conversation avec les chefs macédoniens, après la mort de Philippe* (pl. XII, 2). Alexandre parle à quatre personnages, alignés devant son trône. C'est une illustration du Ps-Call. I, chap. 25, contenu dans tous les textes (2).

(1) C. MULLER, *Pseudo-Callistenes*, introduction, p. XI., textes, p. 11-12.

(2) *Ibidem*, textes, p. 25-6.

3°. fol. 37 ; la miniature occupe presque toute la page : *Prise d'Athènes par Alexandre* (fig. 27). Alexandre monte Bucéphale, un autre cavalier l'accompagne ; à gauche derrière les chevaux, un personnage dont la tête vient d'être détachée du corps. L'image semble représenter la bataille d'Athènes et le massacre des Athéniens qui s'en suivit. Cet épisode, absent des rédactions a' et b', apparaît dans c' : Ps-Call. I, chap. 27, rédaction c' (1).

4°. fol. 52 ; au bas de la page : *Alexandre reçoit la lettre humiliante de Darius* (pl. XII, 3). A gauche Alexandre est assis sur le trône, une fleur à la main ; le messager se tient devant lui et tend un rouleau. La miniature sert d'illustration à Ps-Call. I, chap. 26 (2).

5°. fol. 63 ; au bas de la page : *Le médecin Philippe apporte un remède à Alexandre malade* (pl. XIII, 1). Le roi est étendu sur un lit, Philippe lui tend un verre. La miniature correspond à Ps-Call. I, chap. 41, rédaction b' et c' (3).

6°. fol. 63v ; au bas de la page : *Alexandre rétabli de sa maladie prend part au souper de ses compagnons* (pl. XIII, 2). Le roi trône à gauche, les convives s'alignent derrière une table oblongue. Ps-Call. I, chap. 41 (rédactions b' et c'), parle de la guérison du roi (4).

7°. fol. 127 et 128 ; la scène occupe deux pages entières qui se font face : *Bataille d'Alexandre avec Porus* (pl. XIV, 1, 2). Au fol. 127, Alexandre sur Bucéphale, à la tête de trois cavaliers ; au-dessous, deux fantassins qui tiennent des haches. Au fol. 128, trois éléphants, l'un au-dessus de l'autre, tous trois montés par des soldats qui se tiennent à l'intérieur des tourelles ; deux éléphants avancent sur Alexandre, le troisième prend la fuite. C'est une illustration de Ps-Call. III, chap. 3 (5).

(1) C. MÜLLER, textes, p. 29, note.

(2) *Ibidem*, textes, p. 40.

(3) *Ibidem*, textes, p. 45-46. Toutes les rédactions reprennent cet épisode, en le développant, au livre II, chap. 8 (*ibidem*, textes, p. 63).

(4) ... περισωθεὶς δὲ 'Αλέξανδρος τῆς νόσου ... *Ibidem*, textes, p. 63. Toutefois, le souper après la convalescence n'y est pas mentionné. Le miniaturiste l'ajouta en s'inspirant du texte serbe.

(5) C. MÜLLER, *Pseudo-Callisthenes*, textes, p. 97-98. Le miniaturiste introduit deux détails mentionnés dans la rédaction serbe : la clochette au cou de Bucéphale et les haches dans les mains des fantassins. D'après l'« Alexandriade serbe », les haches servirent à couper les pieds des éléphants, ahuris par le son des clochettes attachées au cou des chevaux de l'armée macédonienne. Toutes les rédactions parlent, en les variant, des moyens fantastiques employés par Alexandre, pour gagner la bataille des Indes. Cf. *ibidem*, textes, p. 97-98.

8°. fol. 135 ; au bas de la page : *Duel d'Alexandre et de Porus* (pl. XV, 1). Lutte des deux adversaires. Alexandre perce de sa lance le flanc de Porus ; Alexandre monte Bucéphale, Porus un cheval ordinaire ; des armes brisées gisent à terre. La miniature correspond à Ps-Call. III, chap. 4 (1).

9°. fol. 135 v ; au bas de la page : *La femme de Porus, accompagnée d'autres femmes, pleure auprès du lit de Porus mort* (pl. XV, 2). Le corps du roi est étendu sur un lit monumental ; quatre femmes, dont une couronnée, se tiennent derrière le lit ; leurs cheveux tombent sur leurs épaules. Cette miniature correspond à Ps-Call III, chap. 4 (2).

10°. fol. 191 ; page entière : *Mort d'Alexandre* (pl. XV, 3). Sous un baldaquin monumental Alexandre est étendu sur un lit ; sa femme, accompagnée de la mère de celle-ci, se tiennent derrière le lit. La miniature correspond à Ps-Call. III, chap. 34, rédaction c' (3).

11°. fol. 191 v ; page entière : *Transport du corps d'Alexandre* (pl. XVI, 1). Quatre personnages portent le brancard sur lequel est étendu Alexandre, plus bas galopent trois cavaliers. La miniature correspond à Ps-Call. III, chapitre 34 (4).

12°. fol. 192 ; page entière : *Suicide de Roxane. Bucéphale tue le meurtrier d'Alexandre* (pl. XVI, 2). Le lit mortuaire est sous un arc ; Roxane se jette sur une épée et tombe sur le corps d'Alexandre ; en dessous Bucéphale égorge l'adolescent qui donna le poison à son maître ; deux personnages assistent à la scène, l'un d'eux tient une épée. — Le premier de ces épisodes, le suicide de Roxane, manque

---

(1) C. MÜLLER, textes, p. 98-99.

(2) *Ibidem*, textes, p. 99. L'image correspond à la phrase : (Alexandre ordonna) τὸν βασιλέα Πῶρον θάπτεσθαι βασιλικῶς. Elle représente le moment essentiel de l'enterrement, le thrène traditionnel (voy. la note suivante), d'après une formule devenue classique dans l'art chrétien, depuis ses origines (thrène de Jacob, dans la Genèse de Vienne). Le thrène remplace souvent la mise au tombeau : voy, le thrène du Christ, le thrène de la Vierge, connus chez les iconographes sous les noms de Ἐντάφιος, Κοίμησις, *Pogrebenie*, *Uspenie*. Les images de la mort des saints — par exemple, dans les ménologes — reçoivent aussi l'aspect du thrène.

(3) *Ibidem*, textes, p. 150, note : après la mort d'Alexandre, ἔκλαυσαν οὖν αὐτὸν ὡς ἔθος ἦν ἥ τε Ῥωξάνη ἡ γυνὴ αὐτοῦ συν τῇ μητρὶ αὐτῆς ....

(4) *Ibidem*, textes, p. 150-151. Les cavaliers, sur la miniature, représentent Ptolémée et son armée. On sait, en effet, que Ptolémée accompagna le corps d'Alexandre, de Babylone en Égypte. Pseudo-Callisthène en parle dans ces termes : εὐθέως οὖν ὁ Πτολεμαῖος ἄγει εἰς Ἀλεξάνδρειαν. Voy. Th. NÖLDEKE, *Beiträge zur Geschichte des Alexanderromans*, dans *Denkschriften der Akademie der Wissenschaften*, 38, Vienne, 1890, p. 8.

dans les textes publiés par C. Müller (1) ; le second, Bucéphale tuant l'adolescent, correspond à Ps-Call III, chap. 33, rédaction c' (2).

13°. fol. 192 v ; page entière : *Le Tombeau d'Alexandre à Alexandrie* (fig. 28). L'image représente une stèle monumentale, en forme d'autel. Tous les textes de Ps-Call III, chap. 34, parlent de la construction d'un tombeau d'Alexandre, à Alexandrie. La rédaction c' en donne une brève description (3).

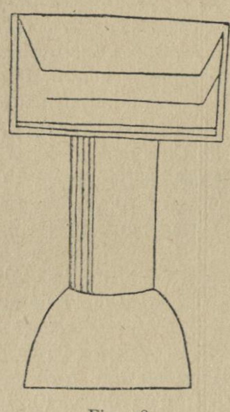


Fig. 28

Les miniatures, comme on le voit sur cette liste, traitent les épisodes du roman de Pseudo-Callisthène ; les uns sont communs à toutes les rédactions connues de ce roman, les autres appartiennent à la rédaction c'. Ces images pouvaient parfaitement illustrer un manuscrit de Pseudo-Callisthène, d'une rédaction très rapprochée de c' (4).

---

(1) Le miniaturiste s'inspire du texte serbe (fol. 193 v) ou de son modèle immédiat.

(2) C. MÜLLER, *Pseudo-Callisthenes*, textes, p. 150. Cette image (n° 12) devrait se placer avant le n° 11, pour rester fidèle à l'ordre chronologique des événements.

(3) *Ibidem*, textes, p. 151.

(4) Le cycle des miniatures serbes se sépare à peine de cette rédaction. Il n'ajoute, en effet, qu'une scène, le suicide de Roxane. Mais les historiens de la fin de l'antiquité parlent déjà de la mort violente de Roxane (voy.

Loin de suivre le récit de l'«Alexandriade serbe» et d'en illustrer les épisodes caractéristiques, les miniatures de notre manuscrit présentent un choix de sujets qui ne manque pas d'intérêt. Elles figurent la naissance d'Alexandre, ses premiers exploits guerriers, sa maladie passagère, la guerre des Indes, l'histoire de sa mort, son monument funéraire. La suite de ces images ne donne, en somme, aucune idée du véritable sujet du roman, c'est-à-dire des miracles qui entourent la vie d'Alexandre, ou de ses aventures extraordinaires, de ses rencontres fantastiques en pays inconnus. Tous ces éléments, qui ont été soigneusement relevés par d'autres illustrations (1), ne préoccupent point le miniaturiste de notre manuscrit. Il semble plutôt traiter un sujet d'histoire (2). Et en effet, aucune particularité essentielle ne sépare ces images des récits des historiens d'Alexandre. La naissance, les conversations avec les chefs de l'armée, la lettre de Darius, les combats, la fièvre guérie par Philippe, la mort d'Alexandre, la translation du corps, le monument à Alexandrie, sont bien les sujets qui occupèrent Plutarque, Diodore, Arrien, Justin, et les chroniqueurs. Et si notre miniaturiste y introduit quelques détails légendaires, il ne fait que suivre l'exemple des historiens d'Alexandre les plus véridiques(3). Ainsi, le Pharaon Nektanebo et le miroir astrologique figurent dans la scène de la naissance d'Alexandre, mais on sait que Plutarque, Justin et d'autres historiens, parlent déjà de la conception miraculeuse du héros, dont le père serait Ammon, apparu à la mère d'Alexandre, sous l'aspect d'un dragon (4). Le miniaturiste prête

---

plus loin). Par ailleurs, le miniaturiste se laisse inspirer seulement par deux détails secondaires du texte serbe (voy. nº 6 et 7).

(1) Voy. les manuscrits grecs et russes cités note 3 de la p. 108.

(2) Des chroniques avec des illustrations de l'histoire d'Alexandre avaient existé à Alexandrie, comme on peut en juger d'après la copie latine de la chronique alexandrine, à la Bibliothèque Nationale (Par. lat. 4884). Cf. *Excerpta latina Barbari post Scaligerum e libro parisino denuo edita* (en appendix IV, au *Eusebii Chronicorum liber prior, edidit Alfred Schoene*, Berlin, 1875, p. XV, 208-211 ; fol. 32-35 du manuscrit. *Chronica minora collegit et emendavit Carolus Frick*, I, Leipzig, 1893, p. LXXXIII sq., p. 267 sq. Strzygowski, *Alex. Weltchronik*, p. 141.

(3) Voy. une étude du sujet dans Nöldeke, *Beiträge zur Geschichte des Alexanderromans*, p. 3 sq. Cf. W. Christ-Schmid, *Geschichte der griechischen Litteratur*, II, dans J. Müller, *Handbuch der Alterthums-Wissenschaft*, VII, 2, deuxième moitié, p. 645.

(4) Plut, *Alex*, 2. Justin, *Hist. philip. epit.*, XI, 11, 3 ; XII, 16, 2. Lucien, Ἀλέξ. ψευδομάντις. Dio Chrys., *De regno*, IV, p. 62.

une tête de taureau au cheval d'Alexandre, il n'a pas compris le nom de Bucéphale, «le cheval dont la robe portait, imprimée au fer rouge, une marque représentant une tête de boeuf» : le nom de Bucéphale est attesté par Arrien (1). L'histoire du médecin Philippe est contée par Arrien et Plutarque (2). Nos images donnent aux fantassins d'Alexandre, combattant les éléphants de Porus, des haches, allusion à l'un des moyens extraordinaires que le chef macédonien inventa pour gagner la bataille des Indes. Mais ce détail fantastique n'est qu'une variante des récits non moins invraisemblables que l'on trouve dans les descriptions de ce combat épique, chez les historiens des gestes d'Alexandre (3). Si sobre dans la représentation des autres épisodes de l'épopée, le miniaturiste consacre quatre grandes images à l'histoire de la mort et de l'enterrement d'Alexandre. Cette disproportion aussi le rapproche des historiens : on voit en particulier que les chroniqueurs consacrent une grande partie de leur récit sur Alexandre à la relation de ses derniers jours et à son testament (4). Il est vrai que dans cette relation ne figurent ni la vengeance de Bucéphale sur le meurtrier de son maître, ni le suicide de Roxane, mais les historiens reproduisent volontiers le crime légendaire de Jollas, qui aurait empoisonné Alexandre (5), et font mention de la fin violente de Roxane (6). Somme toute le choix des sujets de nos illustrations et l'esprit dans lequel elles sont conçues sont en accord avec les écrits historiques de la fin de l'antiquité. Cette parenté avec les œuvres quasi scientifiques de l'époque hellénistique semble nous fournir une indication précieuse sur la date possible des prototypes de nos miniatures. Comme la rédaction c' du roman, ils pourraient être reportés aux premiers siècles de notre ère.

---

(1) Arrien, *Anabasis*, V, 19, 4-5. Justin, *Hist. philip. epit.*, XII, 8, 8.

(2) Plut. *Alex.*, 19. Arrien, *Anabasis*, II, 4, 7 sq. Justin, *Hist. philip. epit.*, XI, 8, 3-9.

(3) Diod., *Bibl. hist.*, XVII, 87-88. Plut., *Alex.*, 60-61. Lucien, *Quomodo hist. sit conscribenda*, 12.

(4) *Excerpta latina Barbari... ed. A. Schoene*, fol. 33 sq. *Chronica minora*, I *...emendavit C. Frick*, p. 271 sq.

(5) Arrien, *Anabasis*, VII, 27. Plut., *Alex.*, 77. Diod., *Bibl. hist.*, XVII, 118. Justin, *Hist. philip. epit.*, XII, 14. Nöldeke, *Beiträge zur Geschichte des Alexanderromans*, p. 8, cite quelques autres textes encore.

(6) Diod., *Bibl. hist.*, XIX, 105 ; Justin, *Hist. philip. epit.*, XV, 2, 5.

Les miniatures.

Les miniatures sont traitées à grande échelle. Quelques-unes occupent la page entière du manuscrit ; d'autres se limitent à la moitié inférieure du feuillet, ayant au-dessus d'elles plusieurs lignes de texte. Par leurs dimensions, ces peintures se rapprochent plutôt des grandes images dans les manuscrits byzantins du type dit « aristocratique » (1), mais l'absence du fond et des cadres est contraire à l'art de ces miniatures de tradition hellénistique. Par ces traits importants nos illustrations rappellent les images marginales, et cette ressemblance ne semble pas être fortuite, tandis que la grandeur des proportions s'explique probablement par le modèle du copiste qui aurait eu devant lui des images d'un in folio.

Les miniatures conservent les traces de ces prototypes. Sans parler de l'absence de fond peint et de cadres, la composition des scènes en subit l'influence. En effet, comme les marges sont toujours étroites et allongées, le peintre qui en use pour ses illustrations compose les scènes en tenant compte de ce champ limité dans le sens de la hauteur ou de la largeur : les images des marges latérales seront hautes et étroites, arrêtées des deux côtés par des verticales plus ou moins nettes ; par contre, les scènes des marges supérieures et inférieures seront longues et plates, et c'est en haut et en bas que le peintre verra la nécessité de limiter sa composition par une ligne horizontale.

On connaît le premier de ces types de composition, d'après quelques fragments de la Chronique alexandrine (2) et les Psautiers Chludov (3) ; le deuxième apparaît sur d'autres fragments de la même Chronique et sur les illustrations en zones de la Genèse de Vienne (4), des Évangiles de Rossano (5) et de Sinope (6), du Grégoire de Nazianze

(1) Voy., par exemple, les Psautiers de ce groupe, les Par. gr. 139, Vat. Reg. I, Ambros. 54, et quelques autres réunis par DIEHL, *Manuel*, II, p. 613, 2. Certaines images — Transfiguration, Pentecôte, Rédemption, vision d'Ezéchiel (OMONT, *Facsimilés*, pl. XLIII, XLIV, L, LVIII), du Grégoire de Nazianze de Paris (Par. gr. 510), font preuve du même art.

(2) STRZYGOWSKI, *Alex. Weltchronik*, fol. VI, VI.

(3) TIKKANEN, *Psalterillustrationen im Mittelalter*, pl. I, 1, 2 ; II, 3, V, 1.

(4) HARTEL et WICKHOFF, *Die Wiener Genesis*, pl. I sq.

(5) HASELOFF, *Cod. Rossanensis*, pl. I-X.

(6) OMONT, dans *Monuments Piot*, VII, 1901, pl. XVI-XIX ; *Facsimilés*, pl. A et B,

de Milan (Ambr. 49-50) (1). Or les miniatures du Roman d'Alexandre se présentent précisément sous ces deux aspects plus ou moins nets : les unes (nos 2-9) sont développées en longueur, les autres (nos 1, 7, 10-13) sont allongées dans le sens de la hauteur. Comme il est toujours possible de limiter le nombre des lignes sur une page, l'artiste profite de ce moyen pour caser à leur place, au bord du feuillet, les images des marges longitudinales. Suivant l'exemple des manuscrits anciens, comme la Genèse de Vienne et l'Ambr. 49-50, il les citue toutes au bas de la page, sous le texte qu'elles accompagnent. Par contre, le format ne lui permettait pas d'insérer une miniature à côté du texte, même s'il avait essayé de raccourcir les lignes ; il s'est vu obligé, par conséquent, de réserver, pour les compositions « verticales », des pages entières, dépourvues de tout texte.

Dans des compositions aussi artificielles, leur auteur a dû faire usage d'un certain nombre de formules de convention. Celles des scènes « verticales », en raison même de leur rareté, caractérisent mieux l'œuvre où elles apparaissent. Ainsi, la bataille contre Porus, représentée sur deux pages qui se font face, devait primitivement occuper les deux marges latérales d'une colonne de texte. On connaît ce procédé dans les monuments orientaux anciens (2). La composition de notre scène, dont les deux parties n'ont pas de rapport entre elles, s'explique bien dès qu'on s'imagine la page du texte qui séparaît Alexandre et son armée des éléphants de Porus. D'autre part, les fantassins macédoniens se trouvent non pas à côté des chevaux mais au-dessous des cavaliers, et la phalange des éléphants apparaît sous l'aspect de trois animaux qui, représentés l'un au-dessus de l'autre, forment une espèce de colonne. Dans la translation du corps d'Alexandre, comme dans le suicide de Roxane, les personnages sont placés à des hauteurs différentes, la scène principale se trouve en haut, les épisodes secondaires en bas. Comme la phalange des éléphants, les porteurs du corps d'Alexandre sont figurés les uns au-dessous des autres en ligne verticale.

(1) Le manuscrit n'est pas publié. Voy. les p. 78, 88, 119, 156, 173, 175, etc., etc. Voy. encore des miniatures anciennes au bas de la page, dans l'Évangile arménien de 989 à Etchmiadzin (STRZYGOWSKI, *Byz. Denkmäler*, p. 23).

(2) Voy. l'Évangile de Rabula (GARRUCCI, *Storia*, pl. 130, 131, 134, 137, 138) et l'Évangile de Paris (Par. syr. 33 ; une image en est reproduite dans MILLET, *Évangile*, fig. 9).

Ce goût des lignes verticales et des angles droits se retrouve ailleurs. Dans la naissance d'Alexandre, les deux figures de droite sont l'une au-dessus de l'autre et forment une colonne ; là-même les piliers qui soutiennent le berceau et le miroir astrologique commencent au même niveau, quoique cette disposition ne réponde à aucune réalité. Dans la conversation d'Alexandre avec les chefs d'armée, les quatre personnages qui se tiennent devant le roi forment une masse compacte, allongée dans le sens horizontal. Le lit d'Alexandre, dans la scène avec le médecin, le lit de Porus, le brancard sur lequel on porte le corps d'Alexandre, sont représentés en masse rectangulaires, dont les contours sont des verticales et des horizontales. Tous les pieds du lit descendent jusqu'au même niveau.

Ces formules conventionnelles ont un intérêt historique. En effet, l'art proprement byzantin ne les emploie guère. Par contre, dans le domaine de l'art chrétien, ce sont les œuvres orientales qui font un usage courant aussi bien de la représentation des objets en masses rectangulaires(1) (c'est-à-dire en une sorte de projection conventionnelle), que de la disposition des images à différentes hauteurs et de la réunion des objets analogues en groupes artificiels : le groupe de personnages, d'animaux ou de plantes, y apparaît sous l'aspect de quelques figures, éloignées à égale distance les unes des autres (2) ou serrées ensemble (3), et constituant ainsi une image qui tend vers la régularité géométrique. On y trouve des groupes en colonnes (4), en rangées horizontales (5),

(1) Pentateuque Ashburnham (Par. nouv. acq. lat. 2334 : GEBHARDT, *Ashburnham Pentateuch*, pl. VI, VIII, IX, XI, XIII sq. Par. gr. 923, fol. 11v, 15, 31, 68v, 78v, 79, 79v, 80, 81, 107, etc. Ambros. 49-50, p. 4, 65, 354, 378, 384, 393, 467, 568, 580, 598, 698, etc.

(2) GEBHARDT, *Ashburnham Pentateuch*, pl. XI, XII, XV.

(3) Par. gr. 923, fol. 10, 11v, 12, 13, 16, 17, 25, 34, 38v, 86, 90, etc. Ambros. 49-50, p. 72, 393, 608, 680, 745. Fresques de Toqale et de Tchaouch-In, en Cappadoce : JERPHANION, dans *R. A.*, 1912, II, fig. 3 et 5, p. 247, 248. GEBHARDT, *Ashburnham Pentateuch*, pl. XIII, XV—XVIII.

(4) Par. gr. 923, fol 10, 12, 13, 17, 34, 38v, 79v, 86, 90, etc. Ambros. 49-50, p. 188. Par. copte 13 : Reniement de Pierre. Fresques de Toqale et de Tchaouch-In : *R. A.*, 1912, II, fig. 3 et 5, p. 247, 248. GEBHARDT, *Ashburnham Pentateuch*, pl. XI, XII, XV. Fresques à Ani, Saint-Georges : STRZYGOWSKI, *Altai-Iran*, fig. 128. Voy. aussi une miniature à Venise : SCHLUMBERGER, *Épopée byzantine*, III, p. 105.

(5) Par. gr. 923, fol. 15, 16, 86, etc. Ambros. 49-50, p. 4, 72, 119, 193, 342, 354, 393, 568, 580. GEBHARDT, *Ashburnham Pentateuch*, pl. XII, XIX.

en lignes obliques (1). Ces œuvres chrétiennes montrent la voie par où pénétrèrent ces formules, voie qui nous ramène à leur pays d'origine, la Perse sassanide (2), la Mésopotamie antique (3).

Le miniaturiste qui exécuta nos images se servit donc de formules créées par l'art de l'Asie antérieure. Si ces images traitaient des sujets chrétiens, dont les premières esquisses — comme on le sait — avaient été tracées par des peintres imprégnés du goût hellénistique, les formules que nous venons de voir nous auraient permis de dater les modèles du copiste serbe et de préciser leur origine. Les traits de la conception hellénistique ayant été transformés dans ces images, on aurait dit, en effet, qu'il s'agit là vraisemblablement d'une œuvre de la deuxième moitié du premier millénaire, exécutée en Palestine ou en Syrie (4). Mais les illustrations de l'Alexandriade ne portent aucune trace de la production chrétienne. Leur histoire a par conséquent pu suivre une tout autre voie de développement, et cette voie, nous ne la saisissons pas comme celle des images chrétiennes, parce que nous manquons complètement de points de comparaison. Dans ces conditions, les analogies fournies par les monuments chrétiens orientaux de la deuxième moitié du premier millénaire ne sont pas aussi précieuses pour les miniatures de Sofia qu'elles l'auraient été pour une illustration de la Bible ou de l'Évangile. Elles ne nous disent pas si nos images avaient été composées en Orient à

(1) Par. gr. 923, fol. 25, 38v. Ambros. 49-50, p. 72, 745. GEBHARDT, *Ashburnham Pentateuch*, pl. XII.

(2) SARRE et HERZFELD, *Iranische Felsreliefs*, pl. XXXVIII, XXXIX. Flandin et Coste, *Voyage en Perse*, I, pl. 4, 10, 12.

(3) LAYARD, *The Monuments of Nineveh*, I, pl. 60, 69, 79, 81 ; II, pl. 10 sq. Voy. aussi la manière de traiter les architectures, en masses plates et rectangulaires : *ibidem*, I, pl. 17, 19, 66 ; II, pl. 39, 40, 42, 43, etc. La miniature persane offre des exemples analogues ; elle se sert des anciennes formules pour représenter les édifices et pour grouper les figures. Voy., par exemple, MIGEON, *Manuel*, fig. 2, 11, 13 (groupes) ; 71, 18, 23, 35 (architectures). KÜHNEL, *Miniaturmalerei im islamischen Orient*, Berlin, 1912, pl. 10, 38, 43, 48, 102, 105 (groupes) ; pl. 1, 4, 5, 10, 11, 44, 52 (architectures et meubles).

(4) On a vu, en effet (notes 1-5 de la p. 120), les points de contact entre le style des miniatures du Par. gr. 923 et de l'Ambros. 49-50 (les deux manuscrits, datés du IXe siècle, sont d'origine palestinienne) et nos images serbes. Des œuvres de l'art chrétien en Syrie montrent certains traits du même style, à partir du VIe siècle : voy., par exemple, l'Évangile d'Etchmiadzin publié par STRZYGOWSKI. Par contre, le Par. syr. 33 et surtout l'Évangile de Rabula sont à peine touchés par cette transformation du style hellénistique dans un goût oriental.

cette époque seulement, ou bien si nous sommes en présence de remaniements effectués à la fin du premier millénaire, sur des modèles plus anciens encore, comme cela a été le cas des images chrétiennes. Retenons, toutefois, et en attendant d'autres précisions, ce premier fait qui nous semble acquis : les miniatures de Sofia conservent des traits évidents de l'illustration marginale telle que la concevait l'art du proche Orient, dans la deuxième moitié du premier millénaire.

C'est à cette époque peut-être qu'il faut faire remonter le caftan aux manches étroites qui apparaît sur plusieurs de nos miniatures (pl. XII, 2, XIV, 1). D'ailleurs ce vêtement, qu'on trouve dans l'art byzantin du Xe siècle (1), est d'un emploi bien plus ancien dans le proche Orient. Une publication récente nous le montre en Mésopotamie au Ier siècle de notre ère (2). Il n'y a, en tout cas, aucune raison de mettre en rapport les caftans de nos miniatures avec l'art islamique ou le costume des Musulmans en général (3).

D'autres détails iconographiques nous ramènent encore aux œuvres orientales des VIIe, VIIIe et IXe siècles. La scène de la conversation d'Alexandre avec les chefs macédoniens (pl. XII, 2) ressemble d'assez près à plusieurs miniatures du Grégoire de Nazianze de l'Ambrosienne (Ambros. 49-50). On retrouve notamment, dans ce manuscrit du IXe siècle provenant de Palestine, des compositions analogues (4), où plusieurs personnages se tiennent devant le héros du récit (saint Grégoire). La composition est la même, les figures s'alignent d'une manière semblable, étroitement serrées ; elles ont toutes la même attitude. Enfin, leurs petits pieds sont chaussés de ces souliers noirs pointus que portent aussi les chefs macédoniens de notre image.

---

(1) Par. coisl. 79, fol. 2 : OMONT, *Facsimilés*, pl. LXIII. EBERSOLT, *Arts somptuaires*, fig. 42.

(2) Fr. CUMONT, dans *Byzantion*, II, 1925, p. 181 sq., fig. 1-4. Voy. aussi les fresques de Dura sur l'Euphrate (IIIe siècle) : BREASTED, dans *Syria*, III, 1922, p. 177 sq., pl. XXXVIII sq.

(3) Voy. les caftans des Sassanides : FLANDIN et COSTE, *Voyage en Perse*, I, pl. 9-11, 13, 14, 17 sq. DIEULAFOY, *L'art antique de la Perse*, pl. XIV sq. SMIRNOV, *Vostočnoe serebro*, pl. XV, 38 ; XXIV, 51 ; XXXII, 60 ; XXXV, 64 ; XXXVIII, 66 ; CXXI, 306.

(4) Pag. 4, 65, 119, 156, 193, 209, 211, 214, etc. Cf. GEBHARDT, *Ashburnham Pentateuch*, pl. XIX. Les *Exultet* s'inspirent de modèles de ce genre. — Voy. les éditions des manuscrits : Gaete, I, pl. 2, 7, 8 ; Fondi, pl. 1 ; Mont-Cassin, pl. 8 ; Troia, pl. 4, 8.

La scène de la lettre de Darius (pl. XII, 3) reproduit exactement l'iconographie de plusieurs miniatures d'un sujet analogue, dans le même manuscrit de Milan (1). C'est dans les œuvres orientales également que nous trouvons une formule iconographique, dont le peintre du Roman d'Alexandre a fait souvent usage. Nous songeons à ces personnages qui apparaissent en buste derrière la couche de la mère d'Alexandre, derrière les lits de Porus et d'Alexandre, derrière la table, dans la scène du souper (pl. XIII, 1, 2 ; XV, 2, 3 ; XVI, 2). Nulle part le peintre ne se préoccupe de montrer, sous les meubles, les jambes et les pieds de ces figures. Ce procédé, employé de façon systématique, est une des transformations que l'art des pays chrétiens de l'Orient a fait subir aux modèles naturalistes légués par la tradition hellénistique. A la recherche d'une composition simple et compacte, les Orientaux abandonnaient tous les détails qui leur paraissaient secondaires et qui ne pouvaient être compris dans un contour simplifié (2). Ils procédaient comme les enfants qui découpent des dessins, en supprimant les éléments trop saillants. L'illustrateur de Sofia suivait ce procédé, appliqué dans les miniatures chrétiennes orientales de la fin du premier millénaire (3). Il copiait des modèles analogues en représentant les personnages étendus sur des couches, comme si on les voyait, non pas de côté, mais d'en haut (4). L'exemple de la mère d'Alexandre (Naissance : pl. XII, 1), est surtout frappant à cet égard.

---

(1) Ambros. 49-50, p. 185, 186, 677, 681, 691.

(2) Sur la manière de ramener les contours aux lignes verticales et horizontales voy. plus haut, p. 119-120. Au chapitre II nous avons signalé la tendance des artistes orientaux à serrer les éléments de la composition en un bloc compact. Voy. p. 69, 98.

(3) Voy., par exemple, Ambros. 49-50, p. 178 ; les figures, qui entourent le lit mortuaire de Grégoire de Nazianze, rappellent particulièrement les assistants de la naissance d'Alexandre, dans notre manuscrit. Les uns et les autres apparaissent en bustes collés sur le bord supérieur du matelas. Par. gr. 923, fol. 210 : une représentation de médecin au-dessus du lit du malade, très analogue à la miniature n° 5 de notre manuscrit. Voy. aussi, Par. gr. 2243, pl. 11v (OMONT, *Facsimilés de manuscrits grecs datés de la Bibliothèque Nationale, du IXe au XIVe siècle*, Paris, 1891, pl. LXXXIII) ; la Vierge et l'archange Gabriel y apparaissent au-dessus d'un arc qui dissimule leurs jambes. Le style de l'image est oriental. Le manuscrit (XIVe siècle) qui contient les œuvres d'un médecin d'Alexandrie, Nicolas Myrepsus ,reproduit vraisemblablement un prototype égyptien.

(4) Ambros. 49-50, p. 72, 175. Par. copte 13, fol. 140v (MILLET, *Évangile*, fig. 80).

Enfin, l'iconographie de la naissance d'Alexandre doit être également d'origine orientale. Nous en trouvons au moins la preuve en confrontant notre image avec les représentations de la Nativité du Christ : parmi les monuments innombrables qui représentent ce sujet, ce sont les œuvres orientales ou influencées par l'art de l'Orient qui présentent le plus d'analogies avec l'iconographie de la miniature serbe. Ainsi, la Nativité de la cathèdre de Maximien, à Ravenne, montre une disposition analogue de la Vierge, de la sage femme, du berceau très élevé du Christ (1) ; un autre exemple, l'icone-reliquaire du Sancta Sanctorum, représente l'accouchée sur un matelas également oblique, et l'enfant au-dessus, sur un soubassement, formé d'une suite d'arcades (2). La place du berceau monumental est semblable sur une ampoule de Monza (3), sur un encensoir trouvé en Crimée (VIIe ou VIIIe siècle) (4). Sur la croix d'émail du Sancta Sanctorum, comme sur les autres exemples cités, le matelas de la Vierge traverse la scène sans être soutenu par quoi que ce soit. Enfin, le « kiborion » au-dessus de l'enfant se voit sur l'ivoire de Milan et sur la pyxide de Verdun (5).

A côté de ces analogies orientales, les œuvres latines reproduisant des modèles venus d'Orient montrent les mêmes traits : le matelas de la Vierge posé obliquement y est très fréquent (6) ; le berceau de l'enfant, grand, monumental et surmonté d'une sorte de baldaquin, revient plusieurs fois, et à la même place où on le voit dans notre miniature (7). Enfin, la sage femme se tient au chevet de l'accouchée, là où la place notre image, dans une miniature du Sacramentaire de Drogon (8) et sur une série d'ivoires des IXe, Xe et XIe

(1) GARRUCCI, *Storia*, pl. 417, 7.

(2) LAUER, dans *Monuments Piot*, XV, 1907, pl. XIV. Voy. le lit posé obliquement, sur les miniatures du Par. gr. 923, fol. 78v, 79, 81.

(3) GARRUCCI, *Storia*, pl. 433, 8.

(4) ROHAULT DE FLEURY, *Messe*, V, pl. CLXVI.

(5) GARRUCCI, *Storia*, pl. 447, 2 ; 454, 1. Voy. aussi ROHAULT DE FLEURY, *Évangile*, I, pl. XII, fig. 2.

(6) GOLDSCHMIDT, *Elfenbeinskulpturen*, vol. I, pl. XIII, 24 ; XIV a, 27 ; XLV, 96 c ; vol. II, pl. XV, 49 ; XXI, 63. *Codex Egberti*, éd. Kraus, pl. XXVI ; autres manuscrits ottoniens : LEIDINGER, *Miniaturen*, I, pl. 17 ; V, pl. 8 ; BEISSEL, *Bilder zu Aachen*, pl. XXI.

(7) ROHAULT DE FLEURY, *Évangile*, I, pl. XII, 2. GOLDSCHMIDT, *Elfenbeinskulpturen*, vol. I, pl. XIII, 24 ; XXIII, 53 ; XXVII, 67 *a* ; XLV, 96 *c* ; XLIX, 109 ; vol. II, pl. XV, 49 ; pl. XVII, 52, 55 ; XVIII, 58 ; XXI, 63.

(8) BOINET, *Miniature carolingienne*, pl. LXXXVII, A.

siècles (1). Si la couche de la mère est inclinée de gauche à droite, comme dans la miniature de Sofia, Joseph est toujours à droite (2), et c'est là le seul point qui sépare la naissance d'Alexandre, dans notre manuscrit, des Nativités du type palestinien ou égyptien, dont nous venons de citer les exemples. En effet, Nektanebo, le père d'Alexandre suivant le Roman, se tient à gauche. Toutefois ce détail secondaire n'est pas sans analogie, non plus, dans l'iconographie de la Nativité : un ivoire du Xe siècle, à Munich, montre Joseph à la même place (3).

Deux particularités de la même scène en accentuent le caractère archaïque et oriental. C'est d'une part le geste de Nektanebo, qui élève le bras d'un mouvement brusque, et, d'autre part, le miroir astrologique. Le geste de Nektanebo reproduit exactement le geste antique de l'acclamation qui, dans l'art chrétien, n'est fréquent que chez les Coptes. (4) Le miroir astrologique, avec son bord divisé en onze compartiments (au lieu de douze), semble une image véridique de cet instrument, tel qu'on en fabriquait encore en pays arabes à l'époque musulmane (5). Or, on a supposé que ces objets devaient imiter le « miroir d'Alexandre », c'est-à-dire le miroir du phare d'Alexandrie, qui reflétait le ciel, la terre et toute la nature, talisman auquel se trouvait attachée la fortune de la ville d'Alexandrie (6). Si peu probable que cela paraisse, un souvenir alexandrin aurait peut-être inspiré l'auteur de cette image, quand il eut l'idée d'introduire dans

(1) GOLDSCHMIDT, *Elfenbeinskulpturen*, vol. I, pl. XXIII, 53 ; XXVII, 67 *a* ; XLV, 96 *c* ; LI, 117 ; vol. II, pl. XV, 49 ; XVII, 52, 55 ; XVIII, 58.

(2) GARRUCCI, *Storia*, pl. 433, 8. GOLDSCHMIDT, *Elfenbeinskulpturen*, vol. I, pl. XLV, 96 *c* ; vol. II, pl. XXI, 63, etc.

(3) GOLDSCHMIDT, vol. I, pl. XXVII, 67 *a*.

(4) STRZYGOWSKI, *Alex. Weltchronik*, fol. VI , VII, VIIv, VIII. CLÉDAT, *Baouît*, pl. XXXII, XXXIII, XXXV. Le geste a été appliqué, en Égypte, même pour l'image de la Vierge adorant l'Enfant : KONDAKOV, *Vierge*, I, p. 255.

(5) M. REINAUD, *Monuments arabes, persans et turcs du cabinet de M. le Duc de Blacats et d'autres cabinets*, II, Paris, 1828, p. 404 sq., 419, pl. X. SARRE, dans *Jahrbuch d. k. preus. Kunstsammlungen*, XXV, 1904, p. 67, fig. 19. F. MARTIN, *Aeltere Kupferarbeiten aus dem Orient*, Stockholm, 1902, pl. 21, 34. Fr. SAXL, dans *Islam*, III, 1912, p. 163, 174, fig. 12, 13.

(6) REINAUD, *Monuments arabes*, etc., p. 418 n. Voy. les monnaies d'Antonin Pie, avec la représentation du même miroir (SAXL, dans *Islam*, III, 1912, fig. 12).

la scène de la naissance d'Alexandre un miroir astrologique, élevé sur une haute colonne monumentale [1].

Si cette hypothèse était admise, les prototypes des miniatures de Sofia remonteraient à une époque bien plus ancienne que celle où nous avons pu les situer jusqu'à présent. On penserait plutôt à une œuvre alexandrine et antérieure à l'invasion musulmane. Or, plusieurs autres considérations semblent corroborer cette thèse. Ainsi la dernière miniature, celle qui représente le monument élevé à Alexandre (fig. 28), montre un pilier surmonté d'un autel avec des acrotères. La forme tout antique de cette stèle n'a pu être reproduite que par un artiste qui en avait vu de pareilles. Ce ne serait pas le cas d'un miniaturiste balkanique, byzantin ou oriental d'époque tardive. On ne voit nulle part, en effet, sur les peintures postérieures au VIe siècle, de représentations — ne fut-ce qu'approximativement fidèles — d'une stèle antique. Les miniatures syriennes de l'Évangile d'Etchmiadzin en offrent, pensons-nous, le dernier exemple [2]. Mais on croirait que l'auteur de l'image qui nous occupe l'a conçue à une époque plus ancienne encore, car il semble avoir vu lui-même le célèbre monument alexandrin, disparu depuis le IVe siècle [3]. De nombreux monuments, conservés dans les musées d'Égypte [4], nous apprennent, en effet, que la forme de la stèle adoptée par le miniaturiste comme devant figurer le σῶμα d'Alexandre est particulièrement caractéristique de l'Égypte. Certains monuments funéraires d'Alexandrie ont bien — comme sur la miniature — la forme d'un pylone monumental, couronné d'une sorte de table d'offrandes à

---

(1) Il est d'ailleurs probable que chaque maison princière possédait un instrument de ce genre. REINAUD (*Monuments arabes*, etc., p. 419) cite un auteur persan, d'après lequel « le roi Gemschid et ses successeurs au trône de Perse possédaient une coupe ou plutôt un globe (voy. le nom de « KOLBO » donné au miroir de la miniature serbe, par l'inscription qui l'accompagne) ou un miroir dans lequel venait se réfléchir l'univers tout entier ».

(2) STRZYGOWSKI, *Byz. Denkmäler*, I, pl. IV. Voy. aussi GEBHARDT, *Ashburnham Pentateuch*, pl. V.

(3) Jean Chrysostome parle de la destruction du monument, dans sa vingt-sixième homélie (éd. Montfaucon, X, p. 625 : ποῦ γάρ, εἰπέ μοι, τὸ σῆμα Ἀλεξάνδρου, δεῖξόν μοι καὶ εἰπὲ τὴν ἡμέραν καθ' ἣν ἐτελεύτησε ;); vers l'an 400, le patriarche Théodoule fit construire une église sur son emplacement : THIERSCH, *Alex. Königsnekropole*, p. 73.

(4) Cf. SIEGLIN, *Nekropole*, I, p. 75, 242 sq., fig. 30, 151, 177, 178, 179, 181, 182.

acrotères et entouré d'un escalier de plusieurs marches ou d'un soubassement élargi [1]. Des reproductions à petite échelle de ces stèles réunissent quelque fois les sommets des acrotères par une ligne horizontale, exactement comme sur notre miniature [2].

Ces monuments fournissent des indications importantes pour la reconstruction du σῶμα d'Alexandre, dont on ne connaît aucune reproduction ni une description précise. On sait, toutefois, que le roi fut enseveli « selon l'usage macédonien » [3], c'est-à-dire dans une chambre funéraire souterraine surmontée d'un mausolée, œuvre du second Ptolémée [4]. La partie souterraine se conserve, croit-on, toujours à Alexandrie, dissimulée sous des édifices musulmans [5] ; quant à la stèle, détruite au IVe siècle, les monuments funéraires de l'Égypte ptolémaïque et gréco-romaine que nous venons de signaler, peuvent nous en donner une idée. La stèle d'Alexandre devait vraisemblable-

---

(1) Voy. les stèles de la nécropole de l'époque des premiers Ptolemées, à Sciatbi (E. BRECCIA, *La necropoli di Sciatbi*, I, pl. XVII, 17, dans le *Catalogue général des antiquités égyptiennes (Musée d'Alexandrie)*, Le Caire, 1912, et dans le *Bulletin de la Soc. arch. d'Alexandrie*, nº 8, n. s., 1er vol., 3e fsacicule, Alexandrie, 1905, p. 55, fig. 23 et surtout 25), et les reproductions en miniature des stèles funéraires, conservées au musée d'Alexandrie (Sieglin, *Nekropole*, I, fig. 30, 151, 179. 181, 182). PERDRIZET, *Bronzes grecs d'Égypte de la collection Fouquet*, Paris, 1911, p. 18, pl. XL. Voy. également les monuments semblables de Petra : R. E. BRÜNNOW et A. v. DOMASZEWSKI, *Die Provincia Arabia*, I, Strasbourg, 1904, p. 146 sq., fig. 147-173, 296, 297, 377, 379, 380, 385-7, etc. D'après Sieglin (*Nekropole*, I, p. 241), l'autel « mit zinnenartigen Ecken », se développe à Alexandrie « eigentümlich und reichhaltig wie nirgends ».

(2) SIEGLIN, *Nekropole*, I, fig. 179 ; 181, *b*. Voy. aussi les monuments de Petra, en forme de pylône : BRÜNNOW et DOMASZEWSKI, *Die Provincia Arabia*, I, fig. 151 et autres.

(3) D'après Pausanias (I, 6, 3), Ptolémée I aurait enterré Alexandre νόμῳ τῶν Μακεδόνων. Ce texte se rapporte d'ailleurs à la première sépulture à Memphis, qui ne fut que provisoire.

(4) Pausanias, I, 7, 1. D'autres auteurs : DIOD., *Bibl. hist.*, XVIII, 28. STRAB., *Geogr.*, XVII, 794 datent le σῶμα de l'époque du premier Ptolémée. Voy. à ce sujet Walter OTTO, *Priester und Tempel im hellenistischen Aegypten*, I, 1905, Leipzig-Berlin, p. 139 sq. THIERSCH, *Alex. Königsnekropole*, *passim* et surtout, p. 56. THIERSCH (*ibidem*, p. 58 sq.) suppose une seconde translation du corps d'Alexandre, sous Ptolémée IV Philopator, en se basant sur Zenobius, III, 94.

(5) THIERSCH, *Alex. Königsnekropole*, p. 74 sq., A. M. Zogheb, *Les tombeaux des Ptolémées*, dans *Bulletin de l'Inst. égypt.*, V, série II, p. 159 sq. ; *Le tombeau d'Alexandre le Grand et le tombeau de Cléopâtre*, Paris, 1896.

ment avoir la même forme, tout en ayant de plus grandes proportions, comme il est naturel pour une stèle royale. Or, une fresque de Pompéi (1), qui figure un paysage alexandrin, nous montre une sorte de pylône, haute de plusieurs étages, avec une porte en bas et, à son sommet, une imitation d'autel à acrotère. Un jardin et une palissade entourent ce sépulcre magnifique qui représente peut-être la partie extérieure du mausolée d'Alexandre. Cette fresque nous offre en tout cas une image fidèle d'une stèle monumentale d'Alexandrie dont l'aspect pouvait rappeler le σῶμα d'Alexandre, tout en étant semblable à celui de la stèle de notre miniature (2). L'artiste qui en détermina les traits connaissait, sinon le mausolée d'Alexandre — ce qui semble toutefois plus probable — au moins le type courant du monument funéraire alexandrin à l'époque hellénistique.

Après la stèle, les coiffures des différents personnages doivent attirer notre attention. Sur plusieurs miniatures, Alexandre porte un chapeau assez haut en forme de cloche avec des bords élargis. Nektanebo et quelques-uns des convives du souper ont également cette coiffure (pl. XII, 1, 2, XIII, 2), qu'on ne trouve pas dans les monuments de tradition byzantine. Mais elle apparaît dans les miniatures du Pentateuque Ashburnham (Par. nouv. acq. lat. 2334) (3), exécutées vraisemblablement au VIIe ou au VIIIe siècle en Espagne, et qui sont des copies d'originaux qu'on a pu déterminer comme des œuvres juives d'Alexandrie (4). Dans ces miniatures, notre coiffure est portée par le pharaon, par Joseph, par l'employé égyptien qui surveille les travaux des Hébreux. Strzygowski rapprocha ce chapeau de la coiffure cylindrique des portraits de Palmyre et de certaines autres sculptures des premiers siècles de notre ère (5). Cette coiffure semble avoir été particulière aux Sémites et

(1) SIEGLIN, *Nekropole*, fig. 11 : Musée National de Naples, n° 9475.

(2) La miniature du manuscrit de Sofia offre, semble-t-il, l'unique représentation du σῶμα d'Alexandre qui puisse être mise en rapport avec les monuments hellénistiques, et en particulier avec les stèles monumentales de l'Égypte. Cette image nous permettra peut-être de réfuter l'hypothèse selon laquelle la partie extérieure du mausolée élevé par Ptolémée II Philadelphe aurait eu l'aspect d'un temple hellénique. Cette hypothèse a été d'ailleurs mal fondée. Voy. THIERSCH, *Alex. Königsnekropole*, p. 61-62.

(3) GEBHARDT, *Ashburnham Pentateuch*, pl. VI, XI, XIV, XV.

(4) STRZYGOWSKI, *Orient oder Rom*, p. 38-39.

(5) *Ibidem.*, p. 36, fig. 12. SIMONSEN, *Sculptures de Palmyre*, I, pl. VI-VIII, XIII, XIV, XVI. GARRUCCI, *Storia*, pl. 315 sq. ; 444, 2. Cf. SMIRNOV, *Vostočnoe serebro*, pl. CXX, 47.

aux Égyptiens. Le pharaon dans le Pentateuque Ashburnham, et Alexandre dans une de nos miniatures, posent sur cette coiffure une couronne de laurier (pl. XII, 2). Cette manière de porter la couronne — par dessus le chapeau — semble aussi particulière aux Sémites : les sculptures palmyréniennes, qui représentent des personnages importants, fournissent plusieurs exemples du « cylindre » orné d'une couronne (1).

Dans d'autres occasions, et précisément dans les scènes des exploits guerriers, Alexandre porte une coiffure plus particulière encore (pl. XII, 3 ; XIV, 1 ; fig. 27) : c'est un bonnet assez haut et arrondi, dont les bords relevés remontent des deux côtés ; leurs coins pointus pendant vers l'extérieur. Le copiste qui exécuta les miniatures de Sofia paraît avoir été peu renseigné sur la forme exacte de cette coiffure qu'il interprète de différentes façons. Son schéma n'en reste pas moins clair ; et il nous invite peut-être à reconnaître dans ces coiffures des représentations déformées du casque de guerre des pharaons (2). En effet, dans le choix considérable des monuments antiques, sassanides, chrétiens et musulmans que nous avons pu examiner à ce point de vue, aucune autre coiffure ne présente plus d'analogie (3). D'ailleurs notre explication donne également raison au peintre qui prêta ce casque à toutes les images d'Alexandre – chef d'armée.

Notons encore les coiffures de deux Macédoniens (pl. XII, 2) : ce sont des espèces de mitres en forme de bouteille. Porté en Syrie romaine (4), ce bonnet, probablement de feutre, ressemble surtout à la « couronne blanche » d'Égypte (5), et cette analogie semble

(1) STRZYGOWSKI, *Orient oder Rom*, p. 36, fig. 12. SIMONSEN, *Sculptures de Palmyre*, pl. I, VII, VIII, XIV, XVI. GARRUCCI, *Storia*, pl. 315 ; 444, 2.

(2) Voy. par exemple, MASPERO, *Égypte* (collection *Ars una*), fig. 561. PERROT et CHIPIEZ, *Histoire de l'art*, I, pl. III, fig. 172, 174, 255, 477.

(3) Une influence des coiffures musulmanes, qui à première vue paraît la plus probable, doit être réfutée. Le résultat de notre enquête personnelle a été confirmé sur ce point par l'opinion judicieuse des savants islamisants, M. Gabriel, professeur à l'Université de Strasbourg et M. le Dr Martin.

(4) Voy. l'image du prêtre sur la fresque de Dura sur l'Euphrate : BREASTED, dans *Syria*, III, 1922, pl. XXXVIII-XLI.

(5) Comme il serait fastidieux de citer les monuments qui représentent les différents types des couronnes pharaoniques, nous nous bornons à renvoyer le lecteur aux tables comparatives de ces coiffures, dressées par AHMED BEY

d'autant moins fortuite que les coiffures des reines, de Roxane, de sa mère et de la femme de Porus, offrent l'aspect net des couronnes pharaoniques (pl. XV, 2, 3 ; XVI, 2). En effet, elles ne peuvent être expliquées autrement que par un rapprochement avec l'*atef*, la mitre en forme de bouteille, flanqué de deux plumes d'autruche. Ordinairement, sur les monuments figurés, ces plumes occupent beaucoup de place et sont soigneusement dessinées, suivant la formule consacrée de l'art égyptien (1). Mais il suffit de parcourir les images tardives et grossières, les dessins des stèles de l'époque ptolémaïque ou romaine (2), pour retrouver le schéma employé par notre miniaturiste. On y voit même ce point au-dessus du sommet de la tiare qui surmonte la coiffure de Roxane (n° 10, pl. XV, 3) et celle de la femme de Porus (n° 9, pl. XVI, 2) (3). A côté de ces emprunts à l'iconographie pharaonique, nous placerions enfin cette image d'Alexandre trônant en face du messager de Darius. Le casque sur la tête, les deux bras pliés aux coudes et levés vers les épaules, le sceptre en forme de tige de lotus, la silhouette de son corps, enfin, conservent des traces indéniables d'une image de pharaon trônant.

Les autres femmes, celles qui ne portent pas de couronne, méritent également quelque attention. Ce sont surtout les trois personnes qui accompagnent la femme de Porus (pl. XV, 2). Elles sont habillées d'un vêtement vert et bleu et portent sur la tête un voile jaune qui descend sur le dos. A travers le voile transparent se voient les cheveux, dont une partie tombe sur la poitrine. On notera dans ces représentations la grande place que tient le voile en entourant la tête, ce qui fait supposer des cheveux très abondants relevés sur le sommet de la tête ; on appréciera encore ces deux particularités qui distinguent ce *velum* des *maphoria* de l'iconographie chrétienne : il est transparent et d'une couleur autre que celle du vêtement ; il n'enveloppe pas le torse des femmes. Or, ces traits caractérisent les images des vierges dans les Catacombes (4) ; ils se conservent dans les fresques

---

KAMAL, dans son ouvrage : *Stèles hiéroglyphiques d'époque ptolémaïque et romaine*, II, Le Caire, 1904 (*Catalogue général du musée du Caire*). Le schéma de la couronne blanche y figure sur la pl. LXXIV *bis*, fig. 15.

(1) *Ibidem*, pl. LXXV, fig. 19, 20.

(2) *Ibidem*, pl. X, n° 22031 ; pl. XIII, n° 22039 ; pl. LXIX, n° 22197.

(3) *Ibidem*, pl. LXXV, fig. 19 ; pl. LXXVII, fig. 56.

(4) WILPERT, *Katakombenmalereien*, pl. 174-176, 207-209.

palmyréniennes et coptes du IIIe et du IVe siècle (1), dans les miniatures coptes du VIIe ou du VIIIe (2) ; le Pentateuque Ashburnham les reproduit avec soin (3).

Les reines portent, outre la couronne, des boucles d'oreilles emperlées (pl. XV, 2, 3). Ce détail revient sur les images de femmes des Catacombes (4), les fresques et les sculptures palmyréniennes (5), les portraits de l'Égypte romaine (6), les miniatures coptes (7) et palestiniennes (8), les illustrations du Pentateuque Ashburnham (9). Ces bijoux, comme les voiles transparents et les coiffures hautes, comme le grand nombre des têtes d'hommes imberbes (sur plus de quarante figures d'hommes, deux seulement — Nektanebo et le médecin — portent des moustaches et une petite barbe), tous ces traits situent les prototypes de nos illustrations dans l'époque romaine. Les couronnes pharaoniques, le monument d'Alexandre, les bijoux des femmes, et peut-être aussi le miroir astrologique, indiquent Alexandrie comme lieu où ces images ont pu voir le jour (10).

Ce ne sont pas toutefois des maîtres savants de l'art de l'Égypte romaine qui ont pu contribuer à cette œuvre. Les *atefs* attribués aux

---

(1) STRZYGOWSKI, *Orient oder Rom*, fig. 3. W. DE BOCK, *Matériaux pour servir à l'archéologie de l'Égypte chrétienne*, Saint-Pétersbourg, 1901, pl. XIII, XV.

(2) HYVERNAT, *Paléographie copte*, pl. V. STRZYGOWSKI, *Alex. Weltchronik*, fig. 32, p. 189.

(3) GEBHARDT, *Ashburnham Pentateuch*, pl. V, XVIII.

(4) WILPERT, *Katakombenmalereien*, pl. 174-176, 207-209.

(5) STRZYGOWSKI, *Orient oder Rom*, fig. 3. SIMONSEN, *Sculptures de Palmyre*, pl. II, III, X, XII-XIV, XVII, XVIII.

(6) Voy., par exemple, W. M. Flinders PETRIE, *Hawara, Biahmu and Arsinoe*, Londres, 1889, frontispice, fig. 1, 2, 5, 6, 8, 9 ; pl. X, fig. 11, 12, 16.

(7) STRZYGOWSKI, *Alex. Weltchronik*, fol. I, fig. 32. HYVERNAT, *Paléographie copte*, pl. V.

(8) A quelques exceptions près, toutes les femmes sur les miniatures des Par. gr. 923 et quelques-unes de l'Ambros. 49-50 portent des boucles d'oreilles.

(9) GEBHARDT, *Ashburnham Pentateuch*, pl. III, V, VI sq. D'autres miniatures occidentales, qui s'inspirent d'anciens modèles orientaux, conservent le même détail. Exemple : *Exultet* de Gaête, III.

(10) A côté des autres indications, l'absence de toute ornementation dans le manuscrit de Sofia apporte une nouvelle preuve de l'origine égyptienne des miniatures du Roman d'Alexandre. Cf. STRZYGOWSKI, *Alex. Weltchronik*, p. 173 sq.

femmes — quoique la chose ne soit pas absolument impossible [1] — indiquent plutôt un milieu populaire et peut-être peu familier avec l'iconographie égyptienne ; les riches boucles d'oreilles de la sage-femme (pl. XII, 1) sont un autre exemple d'un ornement déplacé par un dessinateur ignorant ; le casque du pharaon porté non seulement par Alexandre, mais par deux de ses compagnons est peut-être un autre indice de la même négligence du peintre, mais il semble que ce contre-sens doive plutôt être mis au compte d'un copiste indifférent au sujet.

Quoiqu'il en soit, cet aspect populaire, l'application de formules égyptiennes à la représentation des héros du récit (Alexandre, les reines, les chefs macédoniens), la présence de détails réels d'un emploi courant dans l'art de l'Égypte romaine et de quelques éléments plus particuliers aux Sémites, nous permettent, je crois, d'attribuer les originaux de nos illustrations aux milieux juifs d'Alexandrie. C'est là, nous l'avons vu, que se constitua aux premiers siècles de notre ère la rédaction du roman qui se trouve à la base de notre texte (rédaction c'). C'est dans le quartier Δ de la ville cosmopolite que les savants hellénisés de la *diaspora* professaient au temps des troubles le culte du fondateur et héros d'Alexandrie, grand protecteur des Hébreux contre l'élément indigène. Comme le texte c' du roman, nos illustrations étaient vraisemblablement nées aux premiers siècles de notre ère, dans un milieu assez populaire du ghetto alexandrin, où la tradition juive se mêlait à une certaine connaissance du monde égyptien et où, dans l'art, le goût hellénistique devait nécessairement constituer l'élément essentiel [2].

Ainsi la généalogie des illustrations de notre manuscrit semble se préciser de la manière suivante : la copie serbe imite des miniatures marginales d'un manuscrit gréco-oriental, de la deuxième moitié du premier millénaire ; ce modèle lui-même reproduit, en les transformant dans un style oriental, des images alexandrines, des premiers siècles de notre ère. Cette histoire des illustrations que nous

---

(1) Voy. AHMED BEY KAMAL, *Stèles hiéroglyphiques d'époque ptolemaïque et romaine*, II, pl. LXXVII, fig. 56.

(2) Voy., sur le rôle des Juifs dans la formation de l'illustration égyptienne, et, en particulier, de l'illustration des chroniques : STRZYGOWSKI, *Alex. Weltchronik*, p. 185-186 ; *Zur Frühgeschichte der Miniaturenmalerei*, dans *Beilage zur Allgemeinen Zeitung*, 1905, nº 247, p. 163-164.

avons étudiées, n'est qu'une conjecture, mais elle nous semble bien fondée dans ses parties essentielles.

D'ailleurs, quelle qu'ait été la voie précise suivie par les modèles des miniatures serbes, ces illustrations balkaniques imitent une œuvre archaïque et orientale, où des traits de l'ancienne image hellénistique et alexandrine côtoient des formules de style, des thèmes et des détails caractéristiques de l'art de l'Orient méditerranéen.

CONCLUSION.

Les monuments que nous avons analysés ne sont pas en relations étroites les uns avec les autres. Ils n'ont que la valeur de quatre exemples de l'influence orientale sur l'art balkanique, et ne prétendent point en offrir tous les aspects. Les céramiques et les miniatures qui nous ont occupés prennent place à côté d'autres faits analogues, dans les domaines de l'architecture et de la peinture murale, en nous apportant toutefois des témoignages nouveaux et plus frappants, des ressemblances plus fidèles, avec les prototypes orientaux dont elle s'inspirent.

Nos analyses nous ont permis de préciser les rapports de ces monuments balkaniques avec leurs prototypes étrangers. Les céramiques de Patleina offrent un exemple d'œuvres importées ; les miniatures ont été exécutées par des artistes locaux. Les unes apportent dans les Balkans l'art asiatique contemporain, les autres apparaissent comme des anachronismes qui remontent à des traditions anciennes. On trouve donc dans les Balkans l'art oriental vivant, à côté de ses reflets surannés ; son influence s'exerce quelquefois d'une manière directe — comme à Patleina —, mais elle apparaît surtout dans les œuvres locales qui se servent d'intermédiaires dont nous entrevoyons l'existence sans pouvoir les préciser d'avantage.

Si les voies de pénétration de l'art oriental dans les Balkans ont été diverses, il s'y manifeste aussi de diverses manières. Les revêtements de Patleina et les images des tétraévangiles introduisent les techniques essentiellement orientales de la céramique lustrée et de l'ornementation incrustée. Patleina présente, en outre, une série de motifs de décoration sassanides. Le tétraévangile serbe apporte le système oriental de l'illustration marginale, des sujets, des types iconographiques, des formules de style, des détails précis, qui sont

propres au très ancien art de l'Égypte chrétienne, tandis que d'autres traits rattachent cette illustration serbe aux œuvres palestiniennes. Le miniaturiste serbe néglige l'ornementation ; l'auteur du tétraévangile de Dobrejšo, au contraire, lui fait une place prépondérante, et c'est aux modèles asiatiques qu'il emprunte les éléments essentiels et le système de son décor.

Dans les illustrations du Roman d'Alexandre de Sofia, des particularités curieuses nous font deviner une copie d'une œuvre de l'art des Sémites hellénisés, probablement une création juive d'Alexandrie. Les mêmes images portent l'empreinte d'une transformation ultérieure qui fait apparaître d'anciennes formules de l'art asiatique ressucité, appliquées à la composition des scènes et à la représentation de la perspective.

Dans tous les monuments étudiés, les types des têtes, les attitudes, les costumes, offrent des traits particuliers à l'art de l'Asie antérieure ou de l'Égypte. Enfin, l'art oriental, avec son traditionnalisme, apporte dans les Balkans une série considérable de motifs et de formules artistiques qui, sans être créés par l'art chrétien de l'Orient, se sont conservés dans sa production, depuis l'époque hellénistique.

Comme les « générations » des manuscrits illustrés qui reproduisent un prototype éloigné, l'ancêtre d'une famille bien déterminée, les œuvres balkaniques influencées par l'Orient se séparent les unes des autres parce qu'elles remontent à des modèles de provenance et de types différents. Quelquefois, comme c'est le cas des céramiques de Patleina, du Roman d'Alexandre, du tétraévangile serbe, ces copies d'œuvres étrangères paraissent isolées au milieu des monuments balkaniques : ce sont des reproductions qui n'ont pas été souvent imitées. Les liens qui les rattachent à leurs pays d'origine n'en deviennent que plus forts. D'autres exemples, comme le tétraévangile de Dobrejšo, sont, par contre, des représentants de toute une famille d'œuvres balkaniques : c'est une colonie florissante qui, presque assimilée dans le pays d'adoption, conserve néanmoins les traditions particulières qu'elle tient de son lieu d'origine. Certes, les influences réciproques entre ces groupes ne sont nullement exclues ; nous en avons même signalé quelques-unes. Mais d'une manière générale, la variété des aspects, due à la diversité des prototypes, caractérise les œuvres balkaniques inspirées par l'Orient que nous avons étudiées. Aussi se classent-elles parmi les manifestations artistiques qui n'ont jamais perdu un air un peu exotique. Il est certain, en effet, que

ce n'est pas la tradition orientale, mais la tradition byzantine, plus jeune et plus vigoureuse, qui a fourni aux Serbes et aux Bulgares la véritable base de développement pour leur art national. On ne devrait faire — dans le domaine de la peinture — qu'une seule exception, notamment pour certains types de l'ornement oriental que nous avons vus en étudiant le tétraévangile de Dobrejšo, et qui se sont profondément enracinés dans l'art décoratif des Slaves.

L'intérêt que présentent pour l'histoire de l'art les quatre monuments analysés, dépasse largement le cadre des problèmes balkaniques. En effet, les céramiques de Patleina, aux quelles on ne connaît point de semblables, élargissent notre connaissance de l'art chrétien de la Mésopotamie et de l'Iran. Elles nous offrent le premier exemple d'une décoration monumentale, telle qu'elle pouvait être conçue dans ces pays chrétiens, le moins attachés à la civilisation hellénique. En outre, les nombreux points de contact de ce monument curieux avec les œuvres sassanides et paléo-musulmanes lui donnent une valeur indéniable pour l'historien de l'art de ces deux domaines.

Les miniatures du manuscrit de Belgrade nous apportent aussi beaucoup de nouveau. Les sujets adaptés à l'emploi liturgique du tétraévangile constituent un cycle original. Parmi les illustrations apparaissent des sujets inconnus, des types iconographiques étranges qui n'ont pas été signalés jusqu'ici. Les traits du style, les méthodes techniques du miniaturiste, sont aussi précieux pour la connaissance de l'art oriental ancien et de son expansion, que pour l'étude des origines de l'art latin pré-roman. Le monument est au nombre des plus curieuses manifestations de l'illustration orientale ancienne. La rareté des œuvres de cette branche de l'art chrétien, si différente de l'illustration byzantine, augmente la valeur scientifique du manuscrit serbe.

Si nos conjectures sont exactes, les illustrations du Roman d'Alexandre, dans le manuscrit de Sofia, conservent le reflet d'une œuvre alexandrine des premiers siècles de notre ère. Quoique la copie soit tardive et médiocre, les traits essentiels de l'original semblent transparaître, à travers les transformations ultérieures. N' oublions pas enfin que le cycle des miniatures de Sofia présente de toute façon le plus ancien type de l'illustrations du Roman d'Alexandre, parmi les monuments grecs et slaves.

INDEX GÉNÉRAL

ABD-AL-AZIZ, p. 12_{2}.
ABOU SARGAH, p. 105_{1}.
ABRAHAM, p. 61, 63, 81-82, 105 (pl. IX, 2).
Acclamation (geste de l'), p. 125 (pl. XII, 1).
ACHMIM, p. 103.
ADALIA, p. 29_{1}.
ADAM, p. 72-73 (pl. VIII, 1).
Adoration des Mages, p. 83.
Aiguière sassanide, à Saint-Maurice au Valais, p. 13_{2}, 36 ; coll. Stroganov, p. 33.
Ailes des anges, facture orientale, p. 22-23 (fig. 10).
ALEXANDRE le Macédonien, p. 112 sq. (pl. XII sq.) ; naissance, p. 112, 120, 124-126 (pl. XII, 1) ; tombeau, p. 115, 116, 117, 126-128 (fig. 28) ; coiffures, p. 128-129 (pl. XII sq.).
ALEXANDRIE, art, p. 71_{3}, 72, 123_{3}, 126 sq. ; art juif, p. 128, 132 ; chapiteaux à Saint-Marc, p. 13_{2}, 32 ; musée, p. 127_{1} ; phare, p. 125-126 ; portraits des hiérarques, p. 89.
AL-GHARRAH, p. 12_{2}, 31_{1}, 48_{5}.
ALLEMAGNE, art, p. 65_{5}, 76_{1}.
ALTYN-TACH, p. 71_{1}.
AMASIA, p. 18.
AMMON, p. 116.
Anges dans le Crucifiement, p. 78-79 (p. IV, 2).
ANI, église de Gagik, p. 33_{3} ; Saint-Georges, p. 120_{4}.
Ankh, p. 86_{4}.
Annonciation, p. 22_{1}, 58, 66, 67, 68, 73, 74-75, 87 (pl. VI, 1, 2).
ANTONIN PIE, p. 125_{6}.
Apocryphes, sujets, p. 58, 62-64, 88 (pl. VIII, 2) ; influences sur l'iconographie, p. 73, 74-76, 79_{1} (pl. VI, 3 ; VIII).
ARABIE, art, p. 47, 48_{3}, 127_{2}.
Archange, p. 21-22 (fig. 10). Voy. plus loin.
Archange Gabriel, p. 22_{1}, 67_{1}, 74, 78, 79, 82, 83, 123_{3} (pl. IV, 2 ; VI, 1) ; — Michel, p. 64, 72-73, 78, 79 (pl. IV, 2; VIII, 1); — Ouriel, p. 78-79 (pl. IV, 2) ; — Raphael, p. 79.
ARMÉNIE, art, p. 20, 50, 52-53, 54, 95, 97, 98_{3}, 103 ; manipulus, p. 103 ; voy. aussi Ani, Etchmiadzin.
Arméniens en Thrace, p. 16, 53.
ARRIEN, p. 116, 117.
Ascension, p. 58.
ASHBURNHAM (Pentateuque), voy. Par. nouv. acq. lat. 2334.
ASIE, art, p. 1, 3, 4, 5, 17, 32, 33, 36_{3}, 47, 65, 69-70, 71, 76, 95-97, 98, 121, 134-136.
ASIE MINEUR, portraits d'évêques, p. 89; peintures, voy. Cappadoce ; sculpture, p. 26, voy. Altyn-Tach, Adalia, Amasia.

Assyrie, céramiques, p. 13_2, 14, 37, 47.
Astrologique (miroir), p. 112, 116, 120, 125-126, 131 (pl. XII, 1).
Athènes, bataille, p. 113 (fig. 27).
Athéniens, p. 113 (fig. 27).
Auteurs, images au début de leur œuvre, p. 65, 93.
Azerbaïdjan, p. 54_2.

Babylonien, art. p. 23, 47, 88, 97.
Babylone, p. 114_4.
Bačkovo, icones en céramique, p. 52_1, 53_2.
Bagdad, p. 47.
Baouît, p. 20_1, $24_{3, 4}$, 84.
Baptême, p. 73.
Barbare, art, p. 97; en Italie, p. 14, 30.
Barbe et moustaches, facture orientale, p. 19-20 (pl. I).
Beffrois des monastères, p. 10, 17.
Behistoun, chapiteaux, p. 35, 37_4.
Belgrade, Bibliothèque Nationale, p. 6, 57; cod. 92, tétraévangile bosniaque du XIVe s., p. 85_1, 107_2; cod. 214, partie de l'Évangile de Dobrejšo, p. 92 (pl. X, XI); cod. 297, tétraévangile serbe du XIIIe s., p. 6, 56, 57 sq., 104, 105, 134-136 (pl. II-IX); cod. 635, tétraévangile bosniaque du XIVe s., p. 107_2.
Berlin, Berol qu.. 66, tétraévangile grec, p. 78_1.
Bethleem, mosaïques, p. 35, 48_2.
Bitina, près de Prizren, p. 57_1.
Boiana, p. 19_1, 51_1.
Bois sculpté, p. 32_3.
Bologne, « Kiborion », place Saint-Dominique, p. 30_2.
Boucles d'oreilles, p. 131, 132.
« Boutons » sculptés, motif du décor, p. 41, 50.
Britanniques (Iles), art, p. 98; voy. Irlande.
Brousse, musée, p. 71_1; chapiteaux, p. 14, 26_2.
Bucéphale, p. 113, 114, 115, 116 (fig. 27; pl. XIV-XVI).
Byzance, art, p. 1 sq., 41, 66, 75, 77, 84, 85, 89, 93-94, 95, 96, 98, 101, 118, 120, 121, 136.

Caftan, p. 122 (pl. XII, 2, 3; XIV, 1).
Caire, voy. Vieux-Caire.
Capoue, musée, p. 25_2; *Exultet*, p. 66_2.
Cappadoce, art, p. 20, 29_1, 48_3, 67-68, 77; El-Nazar, p. 81; Qaranleq-Klissé, p. 101_1; Qeledjlar-Klissé, p. 77_3; Tchaouch-In, p. 80, $120_{3, 4}$; Toqale, p. 80, $120_{3, 4}$.
Catacombes, art, p. 82, 130, 131.
Céramique, byzantine, p. 45_1; — chinoise, p. 45_1; — musulmane, p. 14_3, 30_4, 32_3, 36_3, 37_4, 40_2, 45_1, 47, 53; — sassanide, p. 45_1. Voy. aussi Patleina, céramiques.
Chapiteaux des types orientaux, p. 12 (fig. 2, 3), 13_2, 15 (fig. 8), 16_1, 32, 33_1, 35, 36_4.
Charkov (plat oriental trouvé dans le gouv. de), p. 35_5.
Chaussures en iconographie, p. 24, 122.
Christ, iconographie, p. 20-21, 70_3 (pl. IV, 1); enfance, p. 73 sq., 83, 124-126; miracles, p. 83; paraboles, p. 57, 58, 60, 72, 73_2, 82, 83 (pl. II, 1, 2); passion, p. 114_2 (pl. IV, 2); avec la Vierge, p. 58 (pl. VII, 1, 2); avec la Vierge et saint Nicolas, p. 85 (pl. III, 3), 90; avec Pierre et Paul, p. 104_2; type iconographique de la « barbe mouillée », p. 20-21.
Chronique alexandrine, voy. Moscou, coll. Goleniščev.
Chypre, Panagia Angeloctistos, près de Kiti, p. 71_3; Panagia Canacaria, p. 74_1.
Cividale, *Tempietto*, p. 26, 29_1, 42_5, 48_4, 49, 50.
Cloisonnement, voy. incrustation.
Coiffures, saint Nicolas, p. 89-91 (pl. III, 3); Hérodiade, p. 90-91 (pl. III, 1); Vierge, p. 90 (pl. III, 3); personnages du Roman d'Alexandre, p. 128 sq. (pl. XII sq.).

Comnènes (art des), p. 2, 4.
Constantinople, art, voy. Byzance; ornements de Sainte-Sophie, p. 35; portraits des évêques, p. 89.
Copte, art, voy. égyptien, art.
Corniches, ornementées, p. 13-14 (fig. 5, 6), 29_1, 32_5); en céramique, p. 29 sq. (fig. 18), 31 sq. (fig. 19), 34 sq. (fig. 20).
Couleurs, p. 30, 31, 34, 45-46, 57_3, 71, 74, 96, 97.
Coupes, en céramique, p. 37 sq. (fig. 21-24); au bord découpé, p. 41-42 (fig. 24); en argent, voy. orfévrerie.
Croix, à long manche, p. 25, 75, 82, 88 (pl. II, 1-5; III, 2; V, 2; VI, 1; VIII, 1; IX, 2); de forme archaïque, p. 27 (fig. 15); du Golgotha, p. 82_5; reliquaires gréco-orientaux, p. 74_1.
Crucifiement, p. 58 (pl. IV, 2), 77-79.
Cycle évangélique, p. 61 sq.

Dalmatie, p. 16_1.
Damas, corniche, p. 29_1.
Daphni, p. 20.
Darius, p. 113, 116, 123, 130.
Décoration monumentale, p. 4-5, 20_1, 29 sq., 47 sq.
Deir-et-Surjânî, en Égypte, p. 48_4, 49, 50.
Delehaye (le R. P.), p. 19.
Diable, p. 62 sq. (pl. VIII, 2).
Dieu le Père, p. 72 (pl. VIII, 1).
Diodore, p. 116.
Djoulfa, p. 52_2.
Dobrejšo, voy. Sofia, Bibl. Nat. cod. 307.
Donjons des monastères, voy. beffrois.
Dormition, p. 78, 114_2.
Draperies, facture, p. 71, 94, 95.
Dura sur l'Euphrate, p. 122_2, 129_4.
Égypte, art, p. 1, 3, 4, 5, 14, 20, 30_3, 49, 50, 62 sq., 66, 67-68, 70, 71-72, 75-77, 83, 84, 86_4, 87, 88, 89, 90, 91, 95, 97, 98_3, 103-104, 123_3, 125 sq., 134-136; manipulus, p. 103; voy. aussi Alexandrie, chronique alexandrine, Deir-et-Surjânî, Natron, Vieux-Caire, etc.
Eléphants, p. 113, 119 (pl. XIV, 2).
El Nazar, en Cappadoce, p. 81.
Enfer, p. 64.
Entablement ornementé, p. 12-13 (fig. 4).
Entrée à Jérusalem, p. 58, 81.
Ephèse, (plaquette provenant d'), p. 32.
Epinal (images d'), p. 4.
Espagne, p. 128.
Etchmiadzin, Évangile, p. 20_1, 65_4, 73, 84_4, 95_2, 98_6, 119_1, 121_4, 126.
Etoffes, voy. tissus.
Euchaïta (act. Tchorum), p. 18.
Euphrate, (symbole de l'), p. 88_3.
Europe (art oriental en), voy. latin, art.
Evangélistes, images, p. 57, 58, 65, 84 sq., 92-93, 98 sq., 105 (pl. V, 1; X, XI); symboles, p. 85 sq. (pl. V, 1).
Evangile (scènes de l'), p. 61 sq., 72 sq., 114_2; voy. Christ, paraboles, Vierge, et les différents sujets évangéliques.
Evangile, de Belgrade, voy. Belgrade, Bibl. Nat. cod. 297; de Dobrejšo, voy. Sofia, Bibl. Nat. cod. 307 et Belgrade, Bibl. Nat. cod. 214; de Miroslav, p. 106-107; de Parme, voy. Parme; de Rabula, voy. Florence, Laur., I 56; de Rossano, voy. Rossano; de Sinope, voy. Paris. suppl. gr. 1286.
Exultet, manuscrits illustrés, p. 23_4, 66, 99_2, 122_4, 131_9.
Ezéchiel (vision d'), p. 118_1.

Faïences, voy. céramique.
Felix IV, pape, p. 18.
Flamand, art, p. 76_1.
Florence, Bibl. Laurentiana (Laur.), I 56, tétraévangile syriaque de Rabula, p. 65_1, 78_1, 86_1, 98_6, 99_3, 101_5, 119_2, 121_4 ; (Laur.), VI 23, p. 73_2 ; (Laur.), LXXIV, 7, Apollonius de Citium, p. 105 ; (Laur.), Amiatinus I, Bible, p. 23_4 ; Med. Pal., 387, écrits apocryphes arabes sur la vie du Christ, p. 105_1 ; Conv. soppr. 160, tétraévangile, p. 14_3.
Fondi, Exultet, p. 99_2, 122_4.
France, art, p. 76_1, 98.
Frioul, p. 48_4, 49.
Frises, p. $30_{1,2}$, 32, 33.

Gabriel, archange, p. 22_1, 67_1, 74, 78, 79, 82, 83, 123_3 (pl. IV, 2 ; VI, 1).
Gaète, *Exultet*, I, p. 99_2, 23_4, 122_4 ; II, p. 23_4 ; III, p. 99_2, 131_8.
Gellone (Sacramentaire de), voy. Paris. lat. 12048.
Géminy (Loiret), moule à patènes, p. 79_1.
Genève, Bibl. Publique, cod. gr. 19, Évangile, p. 85_3.
Géorgie, art, p. 52_1.
Giron d'Abraham, p. 81-82 (pl. IX, 2).
Glagolitiques, manuscrits, p. 106, 107.
Gospodinov, p. 7, 8.
Goths, p. 97.
Grégoire IV, pape, p. 24_4.

Hallstadt (incrustations de l'époque de), p. 39_3.
Hellénistique, art, p. 65, 66, 118, 121, 128_2, 132.
Hérodiade, p. 58 (pl. III, 1), 60, 65, 104.
Hongrois, p. 10.
Honorius, empereur (femme de), p. 79_2.

Ibn-Tulun, mosquée, voy. Vieux-Caire.
Icones en faïence, p. 17 sq., 50, 52-53 (pl. I, fig. 9-12).
Iconographie, voy. Christ, Vierge, les différentes scènes évangéliques, apocryphes, les saints.
Incrustation, p. 28 (fig. 17), 33, 34, 35, 38, 39, 70, 96, 97, 134.
Indes (la bataille des), p. 113, 117, 119 (pl. XIV, 2).
Initiales, p. 94, 96, 97_3, 105.
Inscriptions explicatives dans les miniatures, p. 99 sq., (pl. II, 1 ; VIII, 1 ; X, XI).
Iranien, art, p. 12, 16, 37, 39, 47, 97.
Iraniens en Thrace, p. 16, 53.
Irlande, art, p. 23_4, 24_2, 72.
Islamique, art., voy. musulman.
Isphahan, p. 52_2.
Istrie, p. 16_1.
Italie, art barbare, p. 14, 30 ; chapiteaux, p. 16_1 ; influence orientale dans les manuscrits, p. 98 ; voy. aussi, sous les noms des différentes villes de l'Italie.
Ivoire copte de l'anc. coll. Maspero, p. 25_2, 70_8, $71_{1,2}$.

Jacob (thrène de), p. 114_2.
Jean IV, pape, p. 24_2.
Jean Climaque (ms. de son Echelle), p. 84.
Jean, évangéliste, p. 85, 92, 100, 102 (pl. XI, 2).
Jean Tzimiscès, p. $10_{3,4}$, 11, 18.
Jérusalem, icones en faïence, p. 52 ; portraits des hiérarques, p. 89 ; Qoubbet-es-Sakhrah (mosquée d'Omar), mosaïques, p. 34-35, $48_{1,2}$, 51_2, 98 ; soffites décorés de bronze, p. $43_{1,5}$, 51_2.
Joseph, dans la Nativité, p. 125.
Joseph, patriarche, p. 128.
Justin, empereur, p. 116.
Justinien, empereur, p. 32.

Kairouan, mosquée Sidi-Okba, chapiteaux, p. 13_2 ; sculptures chrétiennes, p. 30_1, 32_3, 33, 47_4, 49_1.
Kalat-Sema'n, corniche, p. 29_1.
Kalotino, p. 5_1.
Kamčija (anc. Tiča), p. 10.
Kells (Book of), p. 23_4.
Khorassan, p. 54_2.
Kondakov, p. 89.
Konieh, medressé Karataï, p. 51_1.
Koumanes, p. 10.
Kremikovci, p. 19_1.
Kusejr-'Amra, p. 48.

Latin, art, au haut-moyen âge, p. 23, 24_2, 31_1, 83, 84, 85-86, 97, 98, 99, 100, 102-103, 120_1, 124-125, 128, 129, 131.
Lazare, voy. parabole de Lazare et du mauvais riche.
Lectures de l'Evangile à la messe, p. 59-60.
Léon III, pape, p. 24_2.
Liturgique (cycle d'images), p. 59-60.
Ljubljana, Bibliothèque du Lycée, cod. glagol. 162 a_2, p. 107_3 ; cod. glagol. 165 *a*/2, p. 107_3 ; cod. Kapitar 24, p. 85_2, 97_3.
Ljutibrod, p. 5_1.
Londres, Brit. Mus. addit. 7169, Evangiles, ms. syriaque 82, p. 23_3, 78_1, 80 ; Brit. Mus. Claud. A. 3, p. 74_5 ; Brit. Mus. or. 6782, p. 70_5.
Luc, évangéliste, p. 85, 96 (pl. X, 1), 99.
Lutteurs (images des), p. 58.

Macédoine, p. 56, 92, 108.
Macédoniens, empereurs (art des), p. 2, 4.
Makam-Ali, p. 47_2, 48_5.
Mappa, voy. *manipulus*.
Manipulus, p. 102-104 (pl. III, 1, 4 ; XI, 2).
Manuscrits ornementés, p. 14, 31_1, 33_1, 48_1, 93 sq., 105-107, 135-136 (pl. X, XI).
Marc, évangéliste, p. 58 (pl. V, 1), 69, 70_8, 84, 85, 87, 88, 92_2, 99_6.
Marqadah, p. 48_5.
Maspero, anc. coll., ivoire, p. 25_2, 70_8, $71_{1,2}$.
Matthieu, évangéliste, p. 57, 85, 92.
Mchatta, p. 32_2, 38, 40, 41, 50, 51.
Memphis, p. 127_3.
Mérovingien, art, miniatures, p. 23_4, 24_2, 33_1, 36_3, 72, 86_3 ; sarcophages, p. 79_1, 86_3.
Mésopotamie, art, p. 4, 12, 14, 15, 16, 20, 31_1, 32, 37, 39, 46, 47, 52, 54, 87, 88, 95, 97, 121, 122, 136.
Michel, archange, p. 64 (pl. IV, 2 ; VIII, 1), 72-73, 78, 79.
Milan, Bibl. Ambrosiana, cod. 49-50, Grégoire de Naziange, p. 20, 24_2, 60, 61, 63, 65, 66_1, 68_4, $69_{1,2}$, 84_4, 95_3, 98_6, 100, 101_2, 102_1, 105, 118, 119, $120_{1,3\text{-}5}$, $121_{1,4}$, 122, 123, 131_8 ; cod. 54, Psautier grec, p. 118_1 ; Évangile grec, p. 74_5.
Milan, cathédrale, pyxide, p. 124.
Miniatures, irlandaises, voy. Irlande, art ; mérovingiennes, voy. mérovingien (art) ; persanes, p. 20_1, 23_2, 121_3 ; slaves, voy. Belgrade, Ljubljana, Munich, Saint-Pétersbourg, Sofia.
Miroir astrologique, p. 112, 116, 120, 125-126, 131 (pl. XII, 1).
Moïse, p. 87_2.
Momies (toiles des), p. 67, 90_4.
Monnaies, de Jean Tzimiscès, p. 10_3; d'Antonin Pie, p. 125_6.
Mont-Athos, p. 6, 10_2, 56.
Mont-Cassin, Évangile grec du XIe s., p. 97_1, 98_3 ; *Exultet*, p. 23_4, 122_4.
Mont-Sinaï, art, p. 2 ; manuscrits, p. 97, 98_3.
Monza, ampoule, p. 124.
Moscou, Bibl. synodale, cod. II, 2, 111, Sermons d'Athanase d'Alexandrie, ms. bulgare du XVe s., p. 10, 11_2 ; anc. coll. Goleniščev, Chronique alexandrine, p. 20, 60, 65_5, 73, 118 ; anc. coll. Goleniščev, icone copte, p. 84_2 ; anc. coll. Uvarov, ivoire, p. 75_2 ; musée Rumjancev, Psautier Chludov, p. 60, 61, 63, 74, 80, 100, 101_5, 118.

MOSSOUL, église Mar Ja'qub, icone, p. 105_1.
MUNICH, Staatsbibliothek, Slav. 1, Psautier serbe, p. 5 ; ivoire, du xe s., p. 125.
MÜLLER (C.), p. 110, 115.
Musulman, art, p. 14_3, 31_1, 32, 36_3, 41, 47, 52, 53, 54, 105, 122, 126_1.

NAGORIČINO, p. 19_1.
NAYIN, p. 48_5.
NARA, temple Horiouji, tissu chinois, p. 33_5.
Nativité, p. 57, 124, 125.
NATRON (lac de), p. 49.
NECTANEBO, p. 112, 116, 125, 128, 131 (pl. XII, 1).
NERSÈS de Lampron, p. 103_2.
NICÉE, concile (325), p. 89.
NIKOPEA, image de la Vierge, p. 74_1 ;
Nimbes ornementés, p. 69-70 (pl. II, 3 ; III, 3 ; V, 1 ; VI, 3 ; VIII, 1 ; IX, 1, 2).
NINIVE, briques émaillées, p. 34.
NISIBIS, p. 49.
NOVGOROD, p. 2.

Occidental, art, voy. latin (art).
OLYMPIA, mère d'Alexandre, p. 112 (pl. XII, 1).
OMAR (mosquée d'), voy. Jérusalem.
Orfèvrerie incrustée, p. 96_2, 97 ; musulmane, p. 41, 125 ; sassanide, p. 13_2, 33, $36_{3,4}$, 39, 42.
Ornement, antique transformé en Orient, p. 21 (fig. 9), 29 sq. (fig. 18), 31 sq. (fig. 19), 34 sq. (fig. 20), 42-43 ; bulgare, p. 89, 93 sq., 105-107 ; oriental, p. 12, 14, 15, 28, 48, 69-70, 93 sq., 105-107 ; serbe, p. 97_3, 106-107 ; motifs d'ornementation : « cœurs », p. 36_3, 42 (fig. 20) ; écailles, p. 36, 38, 39 (fig. 20, 21) ; « fèves », p. 40 (fig. 22) ; imbrications, p. 27, 37, 39, 40 (fig. 14, 23) ; palmettes, p. 12, 13, 15, 28, 30, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 41-42 (fig. 3-6, 8, 14, 16, 19, 20, 24-26); points en rangées, p. 40, 43 (fig. 23, 25, 26; pl. II, 3-5 ; III, 1, 3; etc.) ; points comme motif de remplissage, p. 71-72 (pl. IV, 2, VI, 2) ; autres types de remplissage, p. 33, 69,70 (fig. 14-16, 19, 20) ; rosettes persanes, p. 38 (fig. 21) ; tresses, p. 15, 27, 37, 40, 66, 69, 70, 96 (fig. 13, pl. II, 1, 3-5 ; III, 2, 3 ; IV, 2, etc.); triangles, voy. zigzags ; motifs végétaux, p. 28, 29 sq., 31 sq., 34, 35, 41, 42, 43, 95, 96 (fig. 15, 16, 18-20 pl. II, 1 ; XI, 1, 2) ; zigzags, p. 40, 43 (fig. 23, 26) ; motifs zoomorphiques, p. 28, 89, 96 (fig. 17 ; pl. X, XI, 1).
OSIRIS, images, p. 90_4.
OURIEL, archange, p. 78, 79 (pl. IV, 2).

PALERME, art, p. 2 ; Chapelle Palatine, p. 79_5 ; Martorana, p. 79_5 ; représentations d'archanges, p. 79_1.
PALESTINE, art, p. 2, 13_2, 19, 20, 34-35, 47, 62, 84, 89, 95, 101_2, 121, 122, 125, 131.
Palmettes, voy. ornement, palmettes.
PALMYRE, sculptures, p. 26_1, 128, 129, 131.
PAMPHYLIE, p. 29_1.
Pantalons, portés par les personnages bibliques, p. 105-106 (pl. V, 1 ; VII, 2 ; IX, 1, 2).
Parabole, des ouvriers loués à différentes heures, p. 58, 61, 72 ; des vignerons, p. 58 (pl. II, 2) ; du fils prodigue, p. 58, 72-73 (pl. VIII, 1) ; du mauvais riche et de Lazare, p. 58, 61, 63, 81, 82, 105 (pl. IX, 1, 2).
Paradis, p. 73, 82.
PARIS, Bibl. Nat., coisl. 79, Jean Chrysostome, p. 122_1 ; copte 13, tétraévangile, p. 20_1, 23_3, 62, 65_5, 70_5, 105, 120_4, 123_4 ; gr. 74, tétraévangile, p. 73_2 ; gr. 139, Psautier, p. 118_1 ; gr. 510, Grégoire de Nazianze, p. 73_2, 100, 118_1 ; gr. 923, Jean Damascène, p. 20_1, 24_2, 60, 61, 64, 65, 66_1, 68_4, $69_{1,2}$, 70_5, 73_2, 84_4, 85, $86_{1\text{-}3}$, 95_3, 98_6, 101_5, 102_1, 105, $120_{1,3\text{-}5}$, $121_{1,4}$, 123_3, 124_2, 131_8; gr. 1069, Jean Climaque, p. 84_6 ; gr. 2243, Nicolas Myrepsus, p. 123_3 ; lat. 2110, *Excerpta Augusti*, p. 31_1 ; lat. 4884, Barbarus Scaliger, p. 116_2 ; lat. 9428, Sacramentaire de Drogon, p. $73_{3,5}$, 124 ; lat. 12048, Sacramentaire de Gellone, p. 23_4, 24_2, 36_3 ; lat., fonds Saint-Germain 267-268, Cassiodore, exposition des Psaumes, p. 86_4 ; nouv. acq. lat. 2334, pentateuque Ashburnham, p. 120_1, 128, 129, 131 ; suppl. gr. 914, tétraévangile p. 62 ; suppl. gr. 1286, fragments de Sinope, p. 65_5, 73, 118 ; suppl. lat. 624, Évangile, p. 65_5 ; syr. 33, tétraévangile, p. 67_1, 119_2, 121_4 ; Louvre, relief chaldéen, p. 88.
PARENZO, chapiteaux, p. 14, 33.
PARME, bibliothèque, cod. gr. Palatinus 5, tétraévangile, p. 78_2.
PASCAL I, pape, p. $24_{2,4}$.
PATLEINA, céramiques, p. 1, 2, 4, 5, 7, 9, 13, 16 sq., 49 sq., 97_6, 134-136 (pl. I ; fig. 9-26) ; coupes en céramique, p. 37 sq., 46, 50-51, 53 (fig. 21-24) ; édifices, p. 8-9 (fig. 1) ; fouilles, p. 7-8 ; histoire, p. 9-11 ; importance, p. 51 sq.,; icones en faïence, p. 17 sq., 46, 50 (pl. I, fig. 9-12) ; marbres, p. 9, 11-16 (fig. 2-8) ; reconstruction, p. 47 sq. ; technique, p. 43 sq., 54.
Pentecôte, p. 74_3, 118_1.
Pères de l'Eglise, p. 58, 59.
Perm (vase oriental trouvé au gouv. de), p. 33_3.
PERSE, art achéménide, p. 23, 30, 37, 42, 47, 97 ; art chrétien, p. 2, 23, 52 sq. ; art sassanide, voy. orfèvrerie, tissus, Behistoun, Takht-é-Bôstan.
Perspective, p. 101-102.
PERUŠTICA, p. 4_2.
PETCHÉNÈGUES, p. 10.
PETRA, p. 127_2.
PHILIPPE, médecin d'Alexandre, p. 113, 116 (pl. XIII, 1).
PHILIPPE, père d'Alexandre, p. 112.
PHYSIOLOGUS, p. 64.
PLUTARQUE, p. 116, 117.
POGANOVO, p. 19_1.
Poissons, p. 58, 62-64, 88, 89 (pl. VIII, 2).
POITIERS, sarcophages, p. 79_1.
POMPÉI, fresque, p. 128.
Populaire (art chrétien), p. 4.
PORUS, roi des Indes, p. 113, 114, 117, 119, 120, 123 (pl. XV, 1) ; sa femme, p. 130 (XV, 2).
PRAGUE, coll. privée, Évangile grec du XIIIe s., p. 85_2.
Pré-roman (art), voy. latin (art).
PRESLAV, p. 7, 10, 11, 16, 21.
PRIZREN, p. 56, 57_1.
Psautier Barberini, voy. Rome, Vatican.
Psautier Chludov, voy. Moscou.
Psautier serbe, voy. Munich.
Psautiers « aristocratiques », p. 118.
PSEUDO-CALLISTHÈNE, p. 108, 112, 113, 114, 115.
PTOLÉMÉE I, p. 114_4.
PTOLÉMÉE II, Philadelphe, p. 127, 128_2.
PTOLÉMÉE IV, Philopator, p. 127_4.
Purification, p. 58.

QALB-LOUZEH, corniche, p. 29_1.
QARANLEQ-KLISSÉ, en Cappadoce, p. 101_1.
QELEDJLAR-KLISSÉ, en Cappadoce, p. 77_3.
QOUBBET-ES-SAKHRAH, voy. Jérusalem.

RABULA, voy. Florence, Bibl. Laur.
RAKKA, p. 12_2, 48_5.
RAPHAEL, archange, p. 79.

RAVENNA, baptistère des Orthodoxes, p. 26, 50 ; cathèdre de Maximien, p. 124 ; chapiteaux, p. 13_2 ; Saint-Apollinaire-in-classe, p. 22_1 ; Saint-Apollinaire-le-neuf, p. 22_1 ; Saint-Vital, p. 24_3, 32.
Rédemption, p. 118_1.
Reliefs à figures, p. 25.
Renaissance des Macédoniens et des Comnènes, p. 2, 4.
Reniement de Pierre, p. 120_4.
RHAGÈS, céramiques, p. 54_4.
RILA, monastère Saint-Jean, p. 10_2.
Roman (art), p. 20, 23_4, 99, 107.
Roman d'Alexandre, p. 1, 4, 6, 108 sq., 135-136 ; Alexandriade serbe, p. 111, 113_3, 116 ; illustrations, p. 108, 111 sq. (pl. XII-XVI).
ROME, bibl. Valliceliana, B 37, Métaphraste, vies des saints, p. 14_3 ; bibl. de la Propagande, fragments coptes, p. 62 ; concile (745), p. 79_2 ; musée Kircher, agathe saphirique gréco-orientale, p. 79_6 ; peintures murales, p. 51, 84, 98_6 ; Saint-Clément, p. 68_1 ; Saint-Laurent-hors-les-murs, p. 24_3, 83_3 ; Saint-Marc, p. $24_{3,4}$; Saint-Paul-hors-les-murs, p. 20 ; Saint-Pierre, chapelle Sainte-Petronille(lamelle d'or provenant de la), p. 79_2 ; Saint-Théodore, p. 24_3, 83_3 ; Saint-Venance, p. 24_{1-3}, 71_3, 83_3 ; Sainte-Agnès-hors-les-murs, p. 24_3; Sainte-Cécile, p. $24_{3,4}$; Sainte-Marie-Antique, p. 87_7 ; Sainte-Marie-in-Domnica, p. $24_{3,4}$; Sainte-Marie-Majeure, p. 99_3 ; cod. de la *Regula Pastoralis*, p. 74_5 ; Sainte-Praxède, p. 24_{1-4}, 83_3 ; chapelle Saint-Zenon, p. $24_{1,2}$; Sainte-Sabine, p. 87_2; Saints-Cosme-et-Damien, p. 18, 24_3 ; Saints-Nérée-et-Achillée, p. $24_{1,2}$; Vatican, musée chrétien, trésor du Sancta Sanctorum, croix d'émail, p. 124 ; icone-reliquaire, p. 124 ; tissu, p. 36_4 ; bibliothèque, cod. Barber. gr. 372, psautier Barberini, p. 65_4 ; cod. Palat. gr. 432, rouleau de Josué, p. 99_3, 101_5 ; cod. Reg. Svec. I, bible, p. 118_1 ; cod. Vat. gr. 354, tétraévangile, p. 95_2, 97_1, 98_3 ; cod. Vat. gr. 699, topographie de Cosmas Indicopleustes, p. 101_5.
ROSSANO, tétraévangile, p. 73, 86_1, 118.
ROXANE, femme d'Alexandre, p. 114, 115_4, 117, 119, 130 (pl. XVI, 2).
Russes en Bulgarie, p. 10, 11_3.
RUSSIE, bibliothèques, p. 6, 56 ; voy. aussi Saint-Pétersbourg, Moscou.
RUSSIE (orfèvrerie orientale trouvée en), p. 33 ; voy. aussi orfèvrerie sassanide, Charkov, Perm, Stroganov.

Sacramentaires, de Drogon, voy. Paris lat. 9428 ; de Gellone, voy. Paris lat. 12048.
SAFA, frise, p. 30_1, 32_2.
Saint : Basile le Grand, p. 84_4 ; Démétrios, p. 57, 59 ; Georges, p. 57, 59 ; Grégoire de Nazianze, p. 60, 65_2, 84_4, 122 ; Jean-Baptiste, p. 58, 60, 73-74, 82, 83, 84 (pl. II, 3-5 ; VI, 1) ; Jean Chrysostome, p. 126_3 ; Jean Damascène, p. 60 ; Jean, évangéliste, voy. Jean; Nicolas, p. 58, 59, 89, 90-91, 104 (pl. III, 3) ; Procope, p. 58, 59, 87 ; Sabbas, p. 57, 59 ; Théodore, p. 17 sq., 46, 53, 58, 59, 87, 88 (pl. I ; V, 2) ; sainte Elisabeth (avec Jean), p. 58, 60, 73-74 (pl. VI, 1).
Saints : Constantin et Hélène, p. 58, 59 ; Macchabées, p. 59 ; militaires, p. 58, 59, 82, 87 sq., Pierre et Paul, 106_2 ; Serge et Bacchus, p. 58, 59, 66, 67, 68, 82, 83 (pl. III, 2) ; Théodores, p. 18-19.
SAINT-GALL, *Codex Aureus*, p. 23_4.
SAINT-JOSSE (Pas-de-Calais), tissu, p. 54_2.
SAINT-LAURENT, aux sources de Volturne, p. 99_3.

SAINT-MAURICE au Valais, trésor sassanide, p. 13_2, 36.
SAINT-PÉTERSBOURG, Bibl. Publique, Évangile d'Ostromir, p 85_3 ; cod. glagol. 1, Évangile dit « Zografskoe », p. 106_2 ; cod. Petrop. gr. 21, Évangile, p. 80, 81; cod. Petrop. lat. Q. v. I, 13, Saint Jérôme, épitres, p. 33_1 ; coll. Tolstoj, I 319, Roman d'Alexandre, p. 108_3.
Saintes Femmes au Tombeau, p. 58, 80.
SALONIQUE, Saint-Démétrios, p. 4_2, 24_1, 71_3, 101.
SALZBOURG, œuvre de Saint-Pierre, Antiphonaire (cod. a XII 7), p. 103_1.
SAMARRA, p. 47_2, $48_{4,5}$, 50, 53, 54_1.
SAQQARA, p. 20_1.
Sassanide art, p. 2, 13, 16, 32_4, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 42, 43, 47, 48_5, 53 sq., 121, 122_3. Voy. Behistoun, orfèvrerie, Takht-é-Bôstan, tissus.
SCIATBI, nécropole, p. 127_1.
Sculpture décorative, p. 11 sq. (fig. 2-8).
Serpents, p. 87-88, 89 (pl. V, 2).
SERRÈS, cathédrale Saints-Théodores, p. 19_1 ; inscription, p. 82_1.
SHOMU, mikado (tissu du), p. 33_5.
SICILE, p. 104.
SIDI-OKBA, voy. Kairouan.
SIMÉON, tsar bulgare, p. 10.
SINOPE, p. 18.
SOFIA, musée, p. 41_2 ; Bibl. Nationale, cod. 307, majeure partie de l'Évangile Dobrejšo, p. 6, 92 sq., 105, 106, 135-136 (pl. X, XI) ; cod. 771 (381), Roman d'Alexandre, p. 1, 6, 108 sq., 135-136 (pl. XII-XVI) ; tombeau paléo-chrétien, p. 79_4.
SOISSONS, concile, p. 79_2.
SPALATO, palais, p. 32, 33.
SPAS-NEREDICA, près de Novgorod, p. 79_4.
STRASBOURG, Bibl. Nat. et Univ., papyrus avec dessins, p. 83_7.
STROGANOV (coll.), aiguière sassanide, p. 33.
STRZYGOWSKI, p. 5, 17_1, 32, 71.
Stucs, chrétiens en Italie, p. 26, 38_2, 48_4 ; chrétiens et musulmans en Mésopotamie, p. 14_3, 32_3, 48 ; voy. aussi Deir-et-Surjânî, Ibn-Tulun, Kairouan, Ravenne, baptistère, etc.
Style oriental, p. 19 sq., 24, 24_2, 25-26, 68 sq., 93 sq., 120 sq.
SUISSE, Saint-Maurice au Valais, p. 13_2, 36.
SUSE, céramique, p. 30_4, 46_1, 53, 54 ; palais achéménide, p. 30_3.
SVJATOSLAV, prince russe, p. 11_3.
Symboles des évangélistes, p. 85 sq. (pl. V, 1).
SYRACUSE, fresque au cimetière, p. 104.
SYRIE, art, p. 4, 13_2, 26, 30_1, 32, 40, 47, 48_3, 50, 78, 121, 126, 128, 129.
SYRIENS en Thrace, p. 16.
ŠKORPIL, p. 8.

T'ANG (céramique de l'époque), p. 45_1.
TAKHT-É-BÔSTAN, p. 30_1, 35, 36_3, 38_2.
TCHAOUCH-IN, en Cappadoce, p. 80, $120_{3,4}$.
TCHORUM, voy. Euchaïta.
Technique, des céramiques, p. 43 sq.; des miniatures, p. 68 sq., 93 sq.
Tétraévangile bulgare, voy. Sofia, Bibl. Nat., cod. 307 et Belgrade, Bibl. Nat., cod. 214.
Tétraévangile serbe, voy, Belgrade, Bibl. Nat., cod. 297.
THÉODOULE, patriarche d'Alexandrie, p. 126_3.
THESSALIE, p. 19_1.
THRACE, p. 4_2, 16, 52, 53.
Thrène, thème iconographique; thrène de Jacob, du Christ, de la Vierge, p. 114_2 ; de Porus, p. 114, 130 (pl. XV, 2).

Tiča (act. Kamcija), p. 10.
Tiflis, musée, p. 16_1, 33_3.
Tigre, fleuve, p. 88_3 ; son symbole, p. 88_3.
Tirnovo, église des Quarante-Martyrs, p. 51_1 ; Trapesica, chapelle, p. 19.
Tissu chinois, p. 33.
Tissus orientaux, p. 13_2, 31_1, 32_4, 33, 34, $36_{3,4}$, 38_2, 42, 43, 98.
Tomarza, en Cappadoce, p. 29_1.
Toqale, en Cappadoce, p. 80, $120_{3,4}$.
Torcello, Santa Fosca, p. 29_1.
Transfiguration, p. 58, 61, 65, 80, 118_1 (pl. IV, 1).
Tresse, voy. ornement, tresse.
Troia, *Exultet*, p. 122_4.
Tzimiscès (Jean), p. $10_{3,4}$, 11, 18.

Venise, Saint-Marc, chapiteaux, p. 13_2 ; mosaïques, p. 78_2 ; San Giorgio dei Greci, consistoire grec, cod. du Roman d'Alexandre, p. 108_2 ; San Lazzaro, Évangile arménien, cod. 1635 (40), p. 85_4.
Verdun, pyxide, p. 124.
Veselovskij (A. N.), p. 109.
Vibia, p. 82.
Vienne, Kunsthistorisches Hofmuseum, plaquette provenant d'Ephèse p. 32 ; Nationalbibliothek, cod. theol. 31, Genèse, p. 99_3, 101_5, 114_2, 118, 119 ; cod. med. gr. 1, Dioscoride, p. 105 ; cod. 847, Évangile, p. 31_1; Roman d'Alexandre, p. 111_3.
Vierge, avec l'Enfant, p. 57, 58, 60, 73, 74, 76, 77 ; avec l'Enfant et deux anges, p. 58 (pl. VII, 2) ; avec le Christ et saint Nicolas, p. 58, 90, 104 (pl. III, 3) ; images diverses, p. 71_3, 74, 86_4, 114_2, 123_3, 124, 125_4 (pl. IV, 2 ; VI, 1, 3 ; VII, 1).
Vieux-Caire, mosquée d'Ibn-Tulun, p. 12_2, 32_3, 47_2, $48_{4,5}$, 49, 50, 51 ; relief sur une porte, aujourd'hui à Londres, p. 75_2.
Vignettes, p. 94, 96, 105 (pl. X).
Vision d'Ézéchiel, p. 118_1.
Visitation, p. 58, 73, 75-76 (pl. VI, 3).

Washington, coll. Gans, ivoire, p. 75_1.

Zemen, p. 5_1.
Zlatarski (W. N.), p. 10.

TABLE DES ILLUSTRATIONS DANS LE TEXTE [1]

Fig. 1. –	Patleina.	Plan de l'église	8
Fig. 2. –	—	Chapiteau	12
Fig. 3. –	Preslav.	Petit chapiteau	12
Fig. 4. –	—	Fragment d'entablement	13
Fig. 5. –	—	Fragment de corniche	13
Fig. 6. –	—	— —	13
Fig. 7. –	—	Relief représentant un lion ailé	14
Fig. 8. –	—	Chapiteau	15
Fig. 9. –	Patleina.	Fragment d'icone en faïence	21
Fig. 10. –	—	Fragment d'icone. Un ange	22
Fig. 11. –	—	Fragment d'icone. Saints	23
Fig. 12. –	—	Fragment d'icone. Saint	25
Fig. 13. –	—	Fragment de bordure d'icone	26
Fig. 14. –	—	— —	27
Fig. 15. –	—	— —	28
Fig. 16. –	—	— —	28
Fig. 17. –	—	— —	28
Fig. 18. –	—	Corniche en faïence. Schéma	29
Fig. 19. –	—	— —	31
Fig. 20. –	—	— —	34
Fig. 21. –	—	Coupe en faïence	38
Fig. 22. –	—	Fragment de coupe	40
Fig. 23. –	—	— —	40
Fig. 24. –	—	Coupe en faïence. Schéma	41
Fig. 25. –	—	Fragments des « tuiles »	44
Fig. 26. –	—	— —	45
Fig. 27. –	Roman d'Alexandre.	Prise d'Athènes	112
Fig. 28. –	—	Tombeau d'Alexandre	115

[1] Les figures 1—9, 11—24 sont exécutées d'après les gravures jointes aux articles de Gospodinov et de Škorpil, dans les *Izvěstija B. A. D.*, IV, 1914.

PLANCHES

Pl. I. – Patleina. Icone en faïence. Saint Théodore.

Pl. II. – Tétraévangile serbe. 1. Christ semeur. 2. Parabole des vignerons, Christ. 3-5. Saint Jean-Baptiste.

Pl. III. – Tétraévangile serbe. 1. Hérodiade. 2. Saints Serge et Bacchus. 3. Saint Nicolas, le Christ et la Vierge.

Pl. IV. – Tétraévangile serbe. 1. Transfiguration. 2. Crucifiement.

Pl. V. – Tétraévangile serbe. 1. L'évangéliste Marc. 2. Saint Théodore.

Pl. VI. – Tétraévangile serbe. 1. Sainte Elisabeth avec Jean. Annonciation, Gabriel. 2. Annonciation, Vierge. 3. Visitation.

Pl. VII. – Tétraévangile serbe. 1. La Vierge avec l'Enfant et le Christ. 2. Vierge avec l'Enfant et deux anges.

Pl. VIII. – Tétraévangile serbe. 1. Parabole du fils prodigue. 2. Scène apocryphe.

Pl. IX. – Tétraévangile serbe. 1-2. Parabole du mauvais riche et de Lazare.

Pl. X. – Tétraévangile bulgare. Le début de l'évangile de Marc et l'évangéliste,

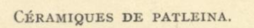
Pl. XI. – Tétraévangile bulgare. 1. L'évangéliste Luc. 2. L'évangéliste Jean et le pope Dobrejšo.

Pl. XII. – Roman d'Alexandre. 1. Naissance d'Alexandre. 2. Conversation avec les chefs macédoniens après la mort de Philippe. 3. Alexandre reçoit la lettre humiliante de Darius.

Pl. XIII. – Roman d'Alexandre. 1. Le médecin Philippe apporte

[1]) Les photographies reproduites aux planches II—X sont empruntées à la « Frick Art reference Library ». La photographie de la pl. I fait partie de la collection du Musée de Sofia.

Saint Théodore.
($^1/_5$ gr. nat.)


CÉRAMIQUES DE PATLEINA.



Saint Théodore.
($^1/_5$ gr. nat.)

Tétraévangile serbe.



1. Hérodiade.



2. Les saints Serge et Bacchus.

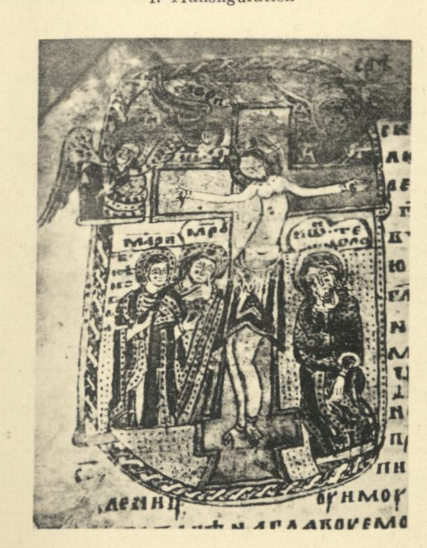


3. Saint Nicolas avec le Christ et la Vierge.

TÉTRAÉVANGILE SERBE.



1. Transfiguration



2. Crucifiement.

TÉTRAÉVANGILE SERBE.



1. L'évangéliste Marc.

2. Saint Théodore.

1. Elisabeth et Jean. Annonciation, l'archange.



2. Annonciation, la Vierge.

3. La Visitation.

Tétraévangile serbe.



1. Le Christ et la Vierge avec l'Enfant.

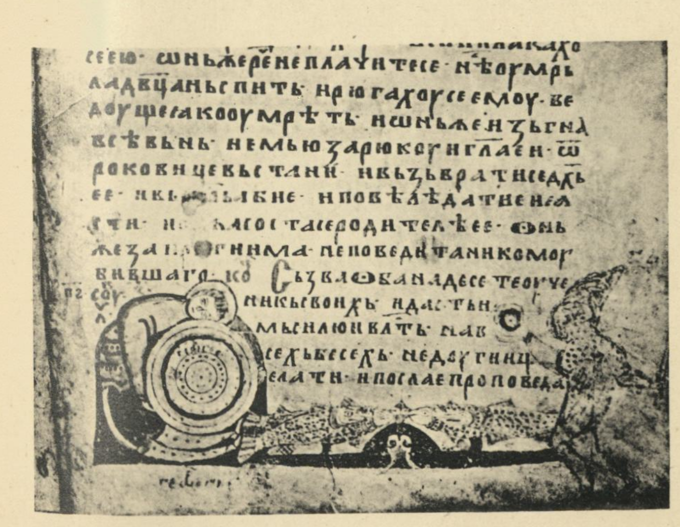


2. La Vierge avec l'Enfant et deux anges.

TÉTRAÉVANGILE SERBE.



1. La parabole du fils prodigue.



2. Scène apocryphe.

Tétraévangile serbe.

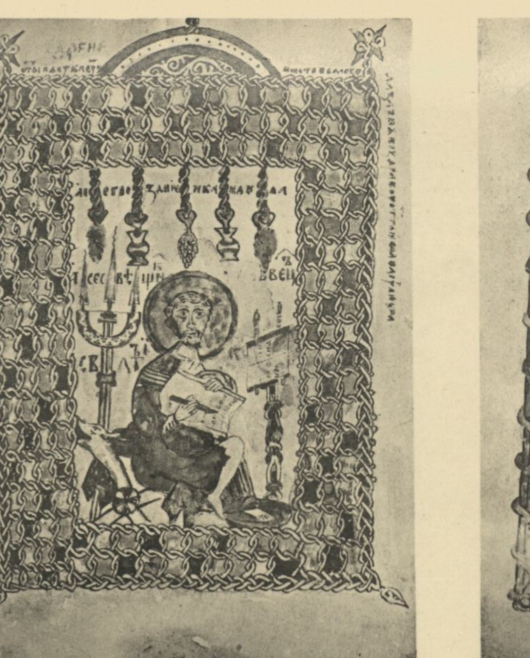


2. La parabole du mauvais riche et de Lazare.
(Deuxième scène).



1. La parabole du mauvais riche et de Lazare.
(Première scène).

Le début de l'évangile de Marc et l'image de l'évangéliste.



1. L'image de Luc.



2. L'image de Jean et le portrait du pope Dobrejšo.



1. Naissance d'Alexandre.



2. Conversation avec les chefs macédoniens.



3. La lettre de Darius.

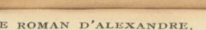
LE ROMAN D'ALEXANDRE.



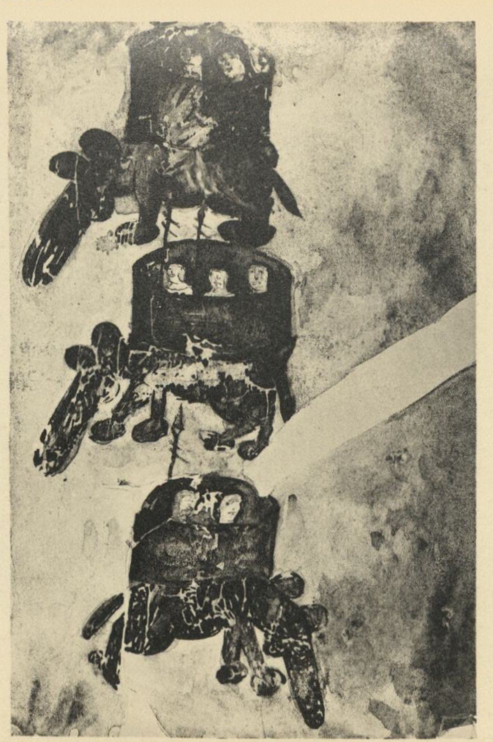
1. Le médecin Philippe apporte un remède.



2. Alexandre rétabli de sa maladie prend part à un souper.







1. et 2. Bataille d'Alexandre avec Porus.

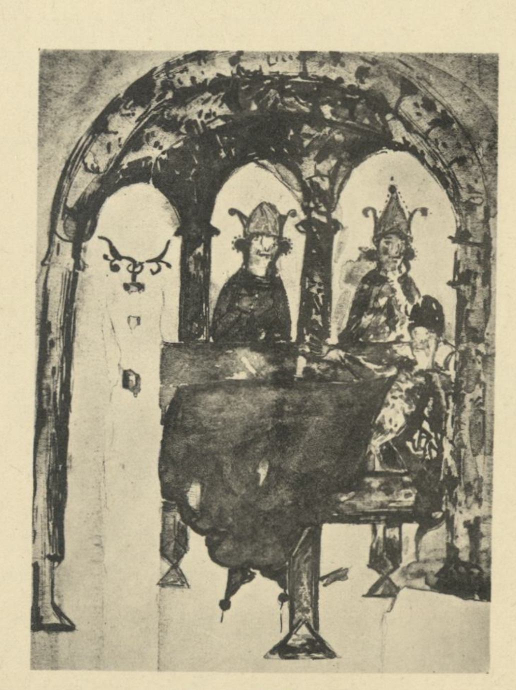
LE ROMAN D'ALEXANDRE.



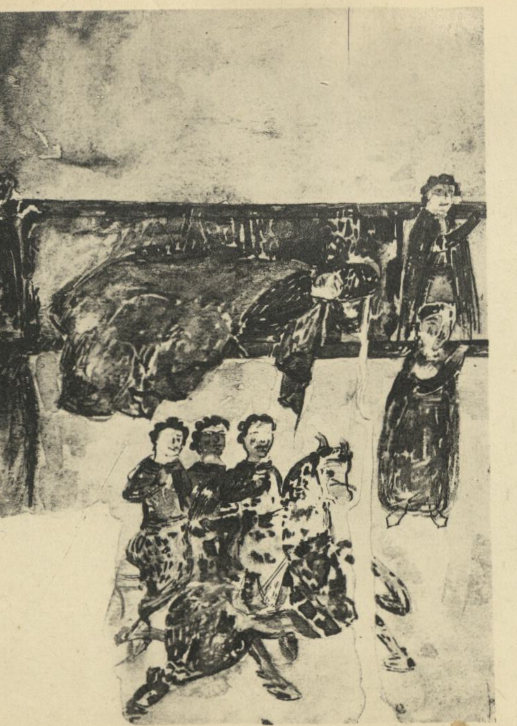
1. Duel d'Alexandre et de Porus.



2. Le thrène de Porus.



3. La mort d'Alexandre.



1. Transport du corps d'Alexandre.



2. Suicide de Roxane. Bucéphale tue le meurtrier d'Alexandre.

JOHN RYLANDS
UNIVERSITY
LIBRARY
MANCHESTER

Fasc. 14. E. VERMEIL, **La Constitution de Weimar et le Principe de la Démocratie allemande**, X, 473 pages .... 30 fr.
Ouvrage couronné par l'Académie française (Prix de Joest).

Fasc. 15. M. L. CAZAMIAN, **Le roman et les idées en Angleterre. — L'influence de la Science: 1860-1890**, VIII, 484 pages.. 35 fr.
Ouvrage couronné par l'Académie Britannique de Londres (Prix Rose Mary Crawshay).

Fasc. 16. Ph. LE HARIVEL, **Nicolas de Bonneville**, III, 198 p. 15 fr.

Fasc. 17. R. LÉVÊQUE, **Le Problème de la Vérité dans la philosophie de Spinoza**, VIII, 155 pages .... 15 fr.

Fasc. 18. E. CAVAIGNAC, **Population et Capital dans le Monde méditerranéen antique**, 163 pages................. 15 fr.

Fasc. 19. MARC BLOCH, **Les Rois thaumaturges.** Etude sur le caractère surnaturel attribué à la royauté, particulièrement en France et en Angleterre, 540 pages et 4 planches.... 50 fr.
Ouvrage couronné par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres (Prix Gobert).

Fasc. 20. R. REUSS, **La Grande Fuite de décembre 1793 et la situation politique et religieuse du Bas-Rhin de 1794 à 1799,** 350 p.. 30 fr.

Fasc. 21. **Mélanges de Littérature et de Philologie germaniques** offerts à Charles Andler par ses amis et anciens élèves, 458 p. 35 fr.

Fasc. 22. MAURICE LANGE, **Le Comte Arthur de Gobineau.** Etude biographique et critique, 1 vol., 293 pages et 1 planche 30 fr.

Fasc. 23. G. COHEN, **Le livre de conduite du régisseur pour le Mystère de la Passion, joué à Mons en 1501.** 800 pages, 5 planches, 90 fr.
Couronné par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 1926.

Fasc. 24. P. MONTET, **Les scènes de la vie privée dans les tombeaux égyptiens de l'ancien empire,** 428 pages, 25 planches et nombreuses figures .... 100 fr.

Fasc. 25. E. PONS, **Le thème et le sentiment de la nature dans la poésie anglo-saxonne,** 168 pages................. 20 fr.

Fasc. 26. E. PONS, **Swift, Les Années de Jeunesse et le Conte de Tonneau,** 409 pages et 1 planche .... 35 fr.
Couronné par l'Académie française. Prix Bordin, 1926.

Fasc. 27. TH. LABANDE-JEANROY, **La question de la langue en Italie,** 264 pages .... 25 fr.
Couronné par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres (Prix Chavée).

Fasc. 28. I. ARNOLD, **L'Apparicion Maistre Jehan de Meun d'Honoré Bonet.** Texte et commentaire, 215 pages ..... 20 fr.

Fasc. 29. P. COLLOMP, **Recherches sur la chancellerie et la diplomatique des Lagides,** 255 pages et tableaux .... 30 fr.

Fasc. 30. E. TONNELAT, **La Chanson des Nibelungen.** Etude sur la composition et la formation du poème épique, 396 p., 35 fr.

Fasc. 31. RODOLPHE REUSS, **Soixante années d'activité scientifique et littéraire, 1864—1924,** avec une étude biographique, par CHR. PFISTER, Doyen de la Faculté des Lettres, avec 2 planches .... 25 fr.

Fasc. 32. E. HŒPFFNER, **La Chanson de Ste Foy,** Tome 1. Texte et commentaire philologique. 376 pages et 12 planches 40 fr.
Couronné par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres (Prix Chavée).

Fasc. 33. P. ALFARIC, **La Chanson de Ste Foy,** Tome 2. Traduction et Commentaire historique, 202 pages, 4 planches .. 20 fr.
Couronné par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres (Prix Chavée).

Fasc. 34. A. C. JURET, **Système de la Syntaxe Latine,** 428 p. 40 fr.

Fasc. 35—36. G. ZELLER, **La Réunion de Metz à la France, (1552—1648).** 1[re] Partie, L'Occupation. 502 pages .. 40 fr.
— 2[e] Partie, La Protection, 400 pages avec index.... 35 fr.
Couronné par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres (Prix Gobert).

Fasc. 37. P. FLOTTES, **La Pensée politique et sociale d'Alfred de Vigny,** Documents inédits, 360 pages .... 40 fr.

Fasc. 38. E. LINCKENHELD, **Les stèles funéraires en forme de maison chez les Médiomatriques et en Gaule,** 180 pages, 30 figures et 4 planches dans le texte; six planches hors-texte .... 25 fr.
Couronné par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Prix Prost, 1927.

Fasc. 39. P. FOUCHÉ, **Etudes de Phonétique générale,** 130 pages et 23 figures .... 20 fr.

Fasc. 40. CHR. PFISTER, **Pages alsaciennes** .... 40 fr.

Fasc. 41. G. CHABOT, **Les plateaux du Jura central.** Etude morphogénique. 320 pages, 83 figures dans le texte. 4 planches hor. texte .... 50 frs

Fasc. 42. M. PRADINES, **Le Problème de la sensation,** 270 pag. 30 fr.

DEUXIÈME SÉRIE. — In-16 carré.

Fasc. 1. S. ROCHEBLAVE, **Louis de Fourcaud et le mouvement artistique en France de 1875 à 1914.** 410 p., 1 pl. . 15 fr.

Fasc. 2. G. MAUGAIN, **Ronsard en Italie,** 345 pages ..... 15 fr.

Fasc. 3. H. GILLOT, **E. Delacroix. — L'homme — Ses idées — Son œuvre.** 394 p. et 4 pl .... 20 fr.

Facs. 4. H. TRONCHON, **Renan et l'étranger,** 380 pag..... 20 fr.

SÉRIE INITIATION ET MÉTHODES.

La Papyrologie par PAUL COLLOMP, 35 p. et 2 pl. .... 6 fr.
(Sous Presse)
Leçons de Cartographie par H. BAULIG
Le Verbe allemand par M. CAHEN
Le Verbe français par P. FOUCHÉ

HORS SÉRIE.

BIBLIOGRAPHIE ALSACIENNE. Revue critique des publications concernant l'Alsace par un groupe de professeurs et de savants.
Tome I. 1918—1921, 362 p. .... 40 fr.
Tome II. 1922—1924, 500 p. .... 40 fr.
Tome III. 1925—1927. *En préparation.*

CHR. PFISTER, **Les Schweighaeuser et la Chaire de Littérature grecque de l'Université de Strasbourg,** 60 p. et 2 pl. 5 fr.

BULLETIN DE LA FACULTÉ DES LETTRES DE STRASBOURG.

Mensuel, paraissant le premier de chaque mois scolaire de Novembre à Mai.
Abonnement annuel (donnant droit au Livret de l'Etudiant).. 15 fr.
Chacune des années écoulées: 1922—1923.................... 30 fr.
— 1923—1924, 1924—1925, 1925—1926 .... 20 fr.
Numéro spécial du BULLETIN consacré aux COURS DE VACANCES .... 5 fr.
LIVRET-GUIDE DE L'ÉTUDIANT en Lettres à Strasbourg tenu à jour chaque année .... 4 fr.

IMPRIMERIE ALSACIENNE STRASBOURG